UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY

LG
D1375
Ya

BERLINER BEITRÄGE
ZUR
GERMANISCHEN UND ROMANISCHEN PHILOLOGIE
VERÖFFENTLICHT VON DR. EMIL EBERING.
XXXII.

GERMANISCHE ABTEILUNG No. 19.

Wolfgang Heribert von Dalberg

als Bühnenleiter und als Dramatiker.

Von

Dr. Fritz Alafberg.

102716
23/6/10

BERLIN
Verlag von E. Ebering.
1907.

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Motto:

„Natur auf der Bühne ist Menschendarstellung. Die Menschendarsteller sind die grossen Schauspieler. Wenn die Natur in der Menschendarstellung das allerfeinste Gefühl für das „sinnlich" Schöne nicht verletzt, dann ist gewiss die Grenze desselben, das „sittlich" Schöne beobachtet. — Das ist dem Genie nimmermehr als Studium notwendig, was vom Genie abstrahiert, um deren Willen in Regeln geängstet ward, die kein Genie haben."

Iffland.

„Natur ist anschaulich lebendige Darstellung mancherlei Charaktere und menschlicher Begebenheiten, aus dem Kreise der Schöpfung genommen und in den engen Raum der Bühne nach gewissen Convenienzen und bestimmten Regeln gebracht." Dalberg.

Vorwort.

Meine Arbeit ist der erste Versuch einer zusammenfassenden Darstellung der Tätigkeit des Intendanten Dalberg. War dieser Versuch notwendig? Der glänzende Ruhm Mannheims in den 80er Jahren, die Uraufführung der „Räuber", Dalbergs eigenartige organisatorische Reformen, seine Bemühungen um die Einführung Shakespeares auf der deutschen Bühne — sind einige der Gründe, die dies bejahen. Es lag nahe, diesen Versuch auszuführen, seitdem Koffka sein unzureichend-fragmentarisches Buch über „Iffland und Dalberg schrieb. Und es lag näher, nachdem Martersteig die Protokolle der Ausschusssitzungen der Oeffentlichkeit übergeben hat. Es drängte aber förmlich dazu, als Walter das ganze bedeutsame Archiv des Theaters und die wichtige Bibliothek zugänglich machte.

Nach Beendigung des Konzepts meiner Schrift kam mir die Heidelberger Dissertation (Sommersemester 1904) von Johann Heinrich Meyer über „Die bühnenschriftstellerische Tätigkeit des Intendanten W. H. v. Dalberg“ zu Gesicht. Sie hat natürlich vieles vorweggenommen, was sonst in meinen Ausführungen den Reiz der Neuheit hätte. Doch hat Meyer, abgesehen von mancherlei Unrichtigkeiten und Flüchtigkeiten seiner Arbeit, das zu erreichende Material keineswegs erschöpft: er kennt z. B. die Dalbergbriefe der Hof- und Staatsbibliothek zu München nicht. Es fehlt ihm aber vor allem, da er die dramaturgische Tätigkeit Dalbergs nicht berücksichtigt, der rechte Gesichtspunkt für die Beurteilung der Dramen Dalbergs. Ich darf darauf verzichten, weitere Kritik zu üben: ein Vergleich meiner Studien mit den seinen wird allenthalben den tiefen Unterschied in unserer geschichtlichen Auffassung Dalbergs erweisen. — Den Text meiner Arbeit habe ich nach Einsicht der Meyerschen Dissertation nicht geändert; wohl aber in den Anmerkungen nach Bedürfnis auf sie Bezug genommen.

Ich sage nochmals meinen Dank der Verwaltung der Stadt Mannheim, die mir liebenswürdig die Handschriften der Werke Dalbergs überliess. Den herzlichsten Dank aber schulde ich Herrn Professor Gustav Roethe, der meiner Arbeit und meinen Studien die Wege wies.

Die Schrift war Dissertation der philosophischen Fakultät der Universität Berlin.

Fritz Alafberg.

Im Jahre des 300jährigen
Jubiläums der Stadt Mannheim.

1. Kapitel.

Das Mannheimer Nationaltheater unter Dalbergs Leitung.*

Auf dem grossen freien Platz vor dem Mannheimer Hoftheater stehen von gefälligen Anlagen umgeben die Standbilder der drei Männer, an deren Namen der Ruhm der Mannheimer Bühne auf ewig sich knüpft: Dalberg, Schiller und Iffland. Der Freiherr würdig, Intellekt und Edelmut im Antlitz; der Mime in selbstbewusster, theatralischer Pose; der Poet aber mit ausgestrecktem Arm und vorwärtsdrängendem Schritt, gleich als wollte er den beiden anderen voraneilen.

Schiller hat mit der Uraufführung seiner „Räuber" zu Mannheim den Ruf der kurpfälzischen Bühne in alle Lande,

---

* Benutzt sind folgende Quellen:

Eduard Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Leipzig 1848.

K. Frh. von Beaulieu-Markonnay, Karl von Dalberg. Weimar 1879.

Seuffert, Geschichte der deutschen Gesellschaft in Mannheim. Anzeiger für deutsches Altertum VI, 276 ff.

Koffka, Iffland und Dalberg. Leipzig 1865.

A. Pichler, Chronik des grossh. Hof- u. Nationaltheaters zu Mannheim. Mannheim 1879.

A. W. Iffland, Ueber meine theatralische Laufbahn. Heilbronn 1886.

Aus dem „Archiv des grossherzoglichen Hof- u. Nationaltheaters zu Mannheim" (hgg. von Dr. F. Walter, Leipzig 1899) die Ifflandakten und die Beck'schen Regieberichte; jene bis heute nur teilweise, diese gar nicht benutzt.

A. Schloenbach, Beiträge zur Geschichte der Schillerperiode des Mannheimer Theaters. Dresden 1860.

für alle Zeiten getragen. Und Iffland hat seinen Stil der Mannheimer Schule aufgeprägt und ihn nach Weimar und Berlin verpflanzt.

Aber Dalberg war es, der von Schiller das Erstlingswerk sich erbat, und Dalberg war es, der Iffland von Gotha nach Mannheim berief. Seine nie rastende Energie und Tatkraft, sein eminentes Organisationstalent, sein anregender und vielseitiger Geist sind die Grundlagen gewesen, auf denen der stolze Bau des Theaters sich erhob. Und darum wird eine Geschichte der klassischen Periode des Mannheimer Theaters sich von selbst um seinen Namen gruppieren.

Der Reichsfreiherr Wolfgang Heribert v. Dalberg übernahm die Leitung des kurfürstlichen Hof- und Nationaltheaters am 1. Oktober des Jahres 1778. Dies Institut, dem Dalberg in der Folge die Signatur geben sollte, war ein Werk des kunstsinnigen Kurfürsten Karl Theodor. Er hatte die Reformideen Lessings und Josephs II. aufgenommen und die „deutsche Nationalschaubühne“ am Neujahrstag 1777 eröffnet. Sein sehnlichstes Streben war, loszukommen von dem klassischen Drama der Franzosen und ihrem Stil, dem deutschen Drama aber und der deutschen Schauspielkunst Tür und Tor zu öffnen. Er hatte zur Realisierung seiner Ideen den trefflichen Marchand und seine Truppe aus Mainz zu sich berufen. Aber freilich — wenn es auch deutsche und vaterländische Dichter waren, deren Werke man gab — die Aufführungen blieben doch im alten Stil der Franzosen haften.

Erst als der Kurfürst die bayrische Erbfolge antrat, erst als Dalberg an die Spitze des verwaisten Kunstinstituts berufen wurde, begannen die Pläne Karl Theodors der Verwirklichung sich zu nähern.

Dalberg gehörte dem alten Geschlecht der Dalburgs an, die schon im frühen Mittelalter genannt werden. Zu Beginn des 14. Jahrhunderts starb Anton von Dalburg als letzter seines Stamms. Name und Güter der Familie übertrugen

sich mit der Heirat der Erbtochter an den Vetter Johann Gerhard, Kämmerer von Worms. Diese Kämmerer waren schon frühe Ministerialen der Wormser Bischöfe und 1239 mit der neuen Würde belehnt worden. Die Dalbergs arbeiteten sich in der Folgezeit durch Tüchtigkeit zu einem angesehenen Rittergeschlecht empor. Seit Maximilian I. genossen sie die Ehre, dass sie beim Regierungsantritt des neuen Kaisers als erste zu Reichsrittern geschlagen wurden. Mit dem bekannten Ruf: „Ist kein Dalberg da?“ wurde diese Zeremonie eröffnet. Aber auch im Dienste der Wissenschaften bewährte sich das Geschlecht. Der Humanist Johann Dalberg (1445—1482) leistete für die Heidelberger Universätit Hervorragendes. Er berief Reuchlin und Rudolf Agrikola, arbeitete an der Entstehung der rheinischen Gesellschaft mit und gründete die Universitätsbibliothek. Am Ende des 17. Jahrhunderts teilte sich das Geschlecht in 2 Linien: die Dalberg-Dalbergsche und die Dalberg-Hernsheimer. Dieser entstammte Freiherr Franz Heinrich, der Vater des Intendanten. Er lebte von 1716—1776 und hatte in seiner Ehe mit Sophie Anna, geb. Gräfin von Elz-Kempenich, fünf Kinder: Karl Theodor, den späteren Grossherzog; Wolfgang Heribert; Johann Friedrich Hugo, Domherr zu Worms und Speier, der sich durch theoretische Untersuchungen über Musik einen Namen gemacht hat; dazu 2 Töchter.

Wolfgang Heribert war am 18. Nov. 1750 zu Hernsheim geboren. Er kam 1770 als Kammerherr an den Hof Karl Theodors nach Mannheim und vermählte sich im nächsten Jahr mit Maria Elisabeth Auguste, Freiin Ulner von Dieburg. Bald gedieh er zu Ansehen in der Umgebung des Fürsten und gelangte rasch zu den höchsten Aemtern im Staat. 1776 Obristsilberkämmerling wurde er späterhin Pfälzischer Geheimer Rat und Oberappellationsgerichtspräsident. Seit 1778 war er „Obervorsteher“ der „deutschen Gesellschaft“ zu Mannheim. Sie war ins Leben gerufen, um die alteingesessene französische Kultur und Literatur zu verdrängen und

der deutschen Platz zu schaffen. Die Pflege der deutschen Sprache, der Künste und Wissenschaften war darum ihr vornehmstes Ziel. Es wird wohl bei seiner Berufung zum Intendanten nicht ohne Bedeutung gewesen sein, dass Dalberg diese Stellung an der Spitze der Gesellschaft inne hatte; wie es nicht ohne Bedeutung für seine Tätigkeit als Leiter des Theaters war, dass er sich in den patriotischen Bestrebungen der Gesellschaft entwickelt hatte.

Dalberg hatte vom Kurfürsten sein Amt mit dem Auftrag übernommen, „die Herstellung einer teutschen Truppe bestens zu beeifern". Das war nun in damaliger Zeit nicht gerade leicht. Die guten Gesellschaften waren in verschwindender Anzahl und alle in festen Händen. Darum schloss Dalberg zunächst provisorisch mit Seyler, dem Direktor des Theaters im benachbarten Mainz, ein Uebereinkommen ab, das diesen erst zu wöchentlich einmaligem, späterhin dreimaligem Gastspiel in Mannheim verband. Der 27. Oktober des Jahres 1778 bezeichnet den Anfang dieser Seylerschen Gastspiele. Sie haben das nicht geringe Verdienst, den „Freigeist", „Miss Sara Sampson" und „Emilia Galotti" in Mannheim zur Aufführung und zur Anerkennung gebracht zu haben.

Unterdessen aber hielt der Intendant in allen deutschen Landen Umfrage nach einer geeigneten Truppe. Er unterhandelte mit Seyler, mit Brandes in Dresden. Nirgends mit rechtem Erfolg. Da trat ihm das Glück helfend zur Seite: Ekhof, der Nestor der deutschen Schauspielkunst, der Leiter des Gothaer Hoftheaters starb. Günstiger hätte das Geschick dem aufstrebenden Mannheimer Kunstinstitut nicht lächeln können. Denn „hier bot sich auf einmal eine ganze Gesellschaft nicht allein beachtenswerter Künstler, aus Ekhofs Schule hervorgegangen, sondern auch an einander und an eine gewisse Disziplin gewöhnter Persönlichkeiten."

Dalberg setzte alle Hebel in Bewegung, die Gothaer für sich zu gewinnen. Er bat die Gemahlin des Gothaischen

Ministers von Lichtenstein um Vermittlung, er ging Gotter — der Sekretär am Hofe war und der mit dem Theater innige Fühlung besass — um seine Unterstützung an. Dann liess er durch seinen Kassier Sartori peinlichst und sorgfältigst alle Vorarbeiten einleiten, bis er selbst nach Gotha reiste.

Seine Bemühungen krönte der Erfolg. Das Engagement gelang. Iffland, Beck, Beil, Böck, Meyer und Frau, Mad. Wallenstein wurden für Mannheim verpflichtet.

So verging der Sommer unter Zurüstungen für das neue Theater. Dalberg gewann noch Brandes und Frau aus Dresden, Herrn und Frau Toskani, Herrn Zuccarini u. a. m. Dazu besorgte er alle notwendigen Vorbereitungen für die Aufstellung eines gediegenen Spielplans. Bei Goethe, Lessing, bei Gemmingen sprach er vor.

Und als er dann herankam der grosse Tag, jener 7. Oktober vom Jahre 1779, der die Geburt der klassischen Zeit des Mannheimer Theaters darstellt, da konnte Dalberg mit Genugtuung auf die geleistete Arbeit zurückschauen. Die Bedingungen für eine gesunde und gedeihliche Entwicklung der Bühne waren gegeben.

Seyler ward zum Direktor ernannt. Seine Verdienste um die Gründung des Nationaltheaters zu Hamburg, „seine Erfahrung, seine Kenntnisse, wodurch so mancher Künstler gebildet und berichtigt worden ist, die glühende Liebe für diese Kunst, welcher er so manche und kostbare Opfer gebracht hatte, machten diese Wahl zu einem schönen Geschenk für die Bühne“ (Iffland, Ueber meine theatralische Laufbahn S. 99).

Eine vortreffliche Schaar erprobter Künstler stand ihm zur Seite. Allen voran August Wilhelm Iffland. „Seine natürliche komische Kraft zeigte früh eine eigentümliche Grazie und Feinheit, Aplomb der Haltung, auffallendes Zuhausesein in den Rollen aus der höheren Gesellschaft“ (Pichler, Chronik des Mannheimer Theaters S. 50). Neben ihm bewährte Beil feurige Begeisterung, „Kraft und warme

Hingebung". Und als letzter — aber nicht als schlechtester, — Beck. Er wird uns geschildert als „eine weiche, edle Natur von langer Gestalt, wenig Ausdruck im Mienenspiel, einem etwas nasalen Organ und wenig natürlichem Feuer. Er erwarb sich durch andauernde Bemühung in jugendlichen Liebhaber- und Heldenrollen die Anerkennung als feiner und sinnvoller Künstler" (Pichler, ebenda, S. 49).

Die neue Aera setzte ein am 7. Oktober mit dem Lustspiel „Geschwind eh' es jemand erfährt" von Gozzi. Kein gerade sehr verheissungsvoller Anfang. Indes wohnte der Kurfürst der Aufführung bei und war voll Lobes über die Leistungen der Schauspieler. „Das erhöhte unsere Kräfte" berichtet Iffland.

Es waren keine geringen Aufgaben, die des Intendanten und der Direktion des neuen Theaters harrten. Galt es doch, den Ausgleich herbeizuführen zwischen den mannigfachen Stilgattungen, die von den aus so verschiedenen Gesellschaften zusammengeströmten Künstlern vertreten wurden. Dalberg ging mit Vorsicht und grosser Sorgfalt zu Werke und zeigte unermüdlich den lebhaftesten Anteil am Theater. Er schlug seine Besoldung als Intendant aus, bezahlte seine Loge im Schauspielhaus und bewährte schon hier die Opferwilligkeit, die uns in der Folge noch oft für ihn gewinnen wird.

Das grosse Ereignis dieser Anfangsjahre war das Auftreten Ludwig Schröders in Mannheim. Neun Mal spielte er im Jahre 1780 auf der kurfürstlichen Bühne und rief jedesmal die tiefgehendste Wirkung hervor. „Er trat auf in der ganzen Kraft, Eigenheit und Vollendung seines Genius. Dies hatte noch niemand gesehen, empfunden" stammelt entzückt Iffland (Ueber meine theatralische Laufbahn, S. 112), der Schrödern mit stürmischem Enthusiasmus umfasste, ohne selbst vor dem Grossen Anerkennung zu finden. Und in den „Rheinischen Beiträgen" war zu lesen: „Schön, herrlich wurde uns ehedessen der Hamlet gespielt, aber in Schrö-

der haben wir Hamleten selbst gesehen. Für Schröder sollte man die Unterweisungen, die Hamlet den Schauspielern gibt, in Erz graben und darunter setzen: Schröder hat das erfüllt!" (Pichler, Chronik, S. 55).

Schröder übte bestimmenden Einfluss auf den Stil der Schauspieler. Der schon alt und morsch gewordene Kothurn wurde für immer in die Erde versenkt. An seiner Stelle aber erhob sich stolz und machtvoll das Banner, das die Inschrift trug: „Natur".

Doch blieben auch Unannehmlichkeiten dem jungen Institut nicht erspart. Der Streit der Damen Brandes und Seyler erforderte das energische Dazwischentreten der Intendance. Er hatte zu Folge die Ausarbeitung von Theatergesetzen, die Disziplin und Ordnung unter den Teil der Schauspieler zu bringen berufen waren, der noch nicht allzu sehr vom Zug der neuen Zeit berührt war. Freilich die Feindschaft zwischen jenen Damen, die einander mit tötlicher Eifersucht verfolgten, liess sich auch durch Gesetze nicht beseitigen. Sie fand erst ihr Ende durch den Abgang der Familie Brandes von der Mannheimer Bühne.

Aber auch Seyler sollte nicht mehr lange bleiben. Er vergass sich eines Tages — als Madame Toskani ihm ungeziemend begegnete — so sehr, dass er mit der Hand antwortete. Von diesem Augenblick an war seine Position unhaltbar geworden, und noch während des Jahres 1781 musste er Mannheim für immer verlassen.

Dalberg liess ihn ungern scheiden. Hatte er doch die zwei Jahre seines Amtes mit Hingebung und auch mit Erfolg gewaltet. Wertvolle Kräfte wie Katharina Baumann und der Sänger Gern waren dem Ensemble einverleibt. Und auch das Repertoir hatte auf einer erfreulichen Höhe gestanden, die die besten Hoffnungen für die Zukunft weckte. Ich nenne an Erstaufführungen: Minna von Barnhelm, Corneilles Rodogune, Gotters Medea, Weisses Richard III., Clavigo, Wielands Rosamunde, Gemmingens Deutschen Hausvater u. a. m.

Nach Seylers Weggang von Mannheim übernahm Dalberg selbst die Direktion. Unter nicht gerade günstigen Auspizien. Die finanziellen Verhältnisse des Instituts bedurften dringend der Unterstützung, das Publikum begegnete dem Theater kalt und teilnahmslos. Und doch eilte die Entwicklung des Theaters in aufsteigender Kurve ihrer Glanzzeit zu, die um 1786 eintrat und mehr als ein Lustrum währte.

Dazu trug vor allem der begeisterte Kunsteifer der drei Jünglinge Beck, Beil und Iffland bei. Dalbergs Reformen in der Organisation stellten das Theater auf eine gefestete Basis. Und die Aufführung der „Räuber", des „Verbrechens aus Ehrsucht" und der „Jäger" trug den Ruhm der Mannheimer Bühne in alle Lande.

Dalberg begann seine neue Tätigkeit, indem er selbst den Vorsitz in der künstlerischen Direktion übernahm. Bisher war die artistische Leitung von der Verwaltung der beaufsichtigenden Oberbehörde getrennt. Beide mit einer Hand zu umfassen, war durch die ästhetische Veranlagung Dalbergs ermöglicht. Doch lag ihm fern, selbstherrlich die Zügel des Theaters in der Faust zu halten und ganz nach seinem Gutdünken zu schalten und zu walten. Vielmehr machte er „in ebenso bescheidener als liberaler Gesinnung den Gesamtgeist, die künstlerische Intelligenz zum Leiter des Nationaltheaters" (Koffka, Iffland und Dalberg S. 89).*

Diese Organisationen bewährten sich in der Folge. Und man wird Recht tun, wenn man die Blüte des Mannheimer Theaters nicht zum geringsten als eine Frucht dieser Bestrebungen Dalbergs bezeichnet. Denn „die Mitglieder, an dem Ehrgeiz und ihrem Interesse gefasst, selbst für den Gang der Dinge verantwortlich gemacht, gingen mit Leib und Seele an ihre neuen Aufgaben, erblickten im Gelingen

---

* Max Martersteig, Die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalbergs Leitung. Mannheim 1890. Die Einleitung dieses Buches ist ganz vortrefflich.

des Allgemeinen den Triumph und den wahren Vorteil des Einzelnen und gelangten, durch naturgemässes Abweisen aller unedlen Motive, zur wahren künstlerischen und sittlichen Läuterung“ (Koffka, ebenda, S. 86).

In demselben Jahre, das die Vollendung der Organisation des Theaters zeitigte, sollte sich auch das Ereignis abspielen, das die Mannheimer Bühne in ganz Deutschland berühmt machte: die Aufführung von Schillers „Räubern“ am 13. Januar 1782.

Vom 1. September des nächsten Jahres an wurde Schiller als Theaterdichter an die Mannheimer Schaubühne verpflichtet. Zu Beginn 1784 ging sein „Fiesko“ in Mannheim über die Bretter. Aber ohne Erfolg. „Einige Szenen“ — wird uns gemeldet — „erregten Bewunderung, aber für das Ganze konnte sich das Publikum nicht erwärmen, weil dasselbe ähnliche Erschütterungen wie bei den „Räubern“ erwartet hatte“ (Pichler, Chronik, S. 75).

Um so stärker traf die Gemüter die Vorstellung von „Kabale und Liebe“, die Mitte April desselben Jahres veranstaltet wurde. Die Zuschauer erhoben sich auf eine damals ungewöhnliche Weise und brachen in stürmisches, einstimmiges Beifallsrufen und Händeklatschen aus.

Doch war Schillers Bleiben in Mannheim unterdessen auf alle mögliche Weise erschüttert. Dalberg erneuerte unter diesen Umständen den Kontrakt nicht mehr, der den Dichter dem Theater verband. So gab Schiller dem Rufe seiner Leipziger Freunde statt und verliess Mannheim im März 1785. — Schillers Einwirkung auf die Entwicklung der Mannheimer Bühne ist nicht hoch einzuschätzen. Seine Dramen waren zu neu, um ganz verstanden zu werden; sie erforderten einen schauspielerischen Stil, dem der nüchterne Realismus der Mannheimer nimmermehr gewachsen war. Einen weit tieferen Einfluss hat Schillers Rivale — wie klingt sie uns heute seltsam, diese Gegenüberstellung! — August Wilhelm Iffland geübt. Seine Dramen ragten nicht

hinaus über den Kreis der alltäglichen Begebenheiten. An ihnen, die dem Schauspieler keine zu hohen Aufgaben stellten, konnte sich der Stil der Mannheimer weit leichter entwickeln. Die Aufführung von „Verbrechen aus Ehrsucht" — sie fiel zwischen die Premieren von „Fiesko" und von „Kabale und Liebe" — bezeichnete Dalberg als den Beginn einer neuen Epoche. Und „die Gebildeten begrüssten das Stück als eine wichtige Hülfe zur Aufrechterhaltung des guten Geschmacks, welcher durch die wilde Schrankenlosigkeit der Sturm- und Drangperiode arg gefährdet war" (Pichler, S. 77). Noch stärkere Sensation aber erregten die „Jäger", die nach Jahresfrist folgten.

Indes waren auch andere wichtige Novitäten über die Mannheimer Bühne gegangen: „Der Sturm von Boxberg" und „Fust von Stromberg" von Hofgerichtsrat Meyer, Schröders „Amtmann Graumann" nach Calderon, Shakespeares „Widerbellerin" in der Bearbeitung von Schink, der „Fähndrich" und der „Vetter aus Lissabon" von Schröder, „der Kaufmann von Venedig", „Julius von Tarent", Goethes „Götz von Berlichingen" — „der nicht ansprach" —, „Julius Cäsar" in Dalbergs Bearbeitung — „mit glänzendem Erfolg" —. Ueberhaupt trat um die Mitte der 80er Jahre Dalberg mit seinen Bearbeitungen ziemlich in den Vordergrund. „Die Brüder" erzielten einen leidlichen Erfolg; ebenso „Oronocko", das der seltsame Kunstkritiker und Historiograph der Mannheimer Bühne einer genauen Beurteilung unterzieht, wie folgt: „Diesem Stück gebricht es keineswegs an interessanten Stellen und Charakteren. Dasjenige Ingredienz, das man auf der Bühne Spektakel nennt, ist nicht gespart, denn immer sind der Unwahrscheinlichkeiten, des Aufruhrs und Gemetzels allzuviel. Der Empörungen sind in diesen 5 Akten drey, von eilf Personen werden sieben umgebracht, welches man in der That eine wahrhaftige Niederlage nennen kann" (Trierweiler, Tagebuch der Mannheimer Schaubühne).

Auch am Bestand des Personals waren die Jahre nicht spurlos vorübergegangen. 1783 starb der verdienstvolle erste

Regisseur Meyer, und ein Jahr darauf raffte der Tod die junge Madame Beck in der Blüte ihrer Kunst und ihres Lebens hinweg.

Nachdem schon mancherlei Zwiste unter den Schauspielern, vornehmlich der sensationelle Rollenstreit der Madame Wallenstein, Dalberg schwere Sorgen bereitet hatten, sollte er im Jahre 1786, wo das Theater in seine schönste Blüte einzutreten bereit war, sein ganzes Werk gefährdet sehen. Beck und Beil wollten Mannheim verlassen. Und nur die inständigen Bitten des Freundes Iffland vermochten die beiden von ihrem Vorsatze abzubringen.

Und Dalberg konnte triumphieren. „Die bedeutenden Kräfte, über welche er verfügte, waren zur vollsten Entwickelung, zur grössten Reife gelangt“ (Koffka a. a. O. S. 172). So konnte er frohen und mutigen Sinnes der Zukunft ins Auge schauen.

Die Akme der Mannheimer Bühne beginnt.

Sie war nicht reich an äusseren Ereignissen, diese klassische Periode des Mannheimer Theaters — wie Koffka sie nennt. Es galt, das Erworbene festzuhalten, das Repertoir gediegen auszugestalten und durch neue Stücke zu erweitern; das Ensemble in den erreichten Bahnen fortzuführen und tunlichst durch bedeutende Kräfte zu ergänzen.

Das Mannheimer Theater stand in dieser seiner Blütezeit ganz im Zeichen des bürgerlichen Dramas. Hier entfaltete die Truppe ihr bestes Können. Es wichen im Spielplan die Werke des Sturm- und Drangs, das Ritterdrama, Goethe und Schiller zurück — zu Gunsten Ifflands und bald auch Kotzebues. „Menschenhass und Reue‘ errang glänzenden Beifall, Ifflands „Elise von Valberg“, sowie seine „Hagestolzen“ machten das grösste Aufsehen. In dieser Zeit trat auch Dalberg mit einer ganz erstaunlichen Produktivität — eigentlich Reproduktivität, denn seine Werke waren zum grossen Teil Bearbeitungen — hervor. Er gewann mit seinem „Mönch vom Karmel“, dem „Weibergelübde“ und der

„ehelichen Probe“ viel Lob. Dagegen misslang im grossen und ganzen sein Versuch, einige neue Dramen Shakespeares in eigener Bearbeitung seinem Repertoir einzuverleiben.

Neben dem Schauspiel trat nunmehr auch die Oper bedeutsam in den Vordergrund. Mozarts „Don Juan“ und „Figaros Hochzeit“, sowie Glucks „Iphigenie“ waren Zierden der Mannheimer Bühne.

Grosses Aufsehen erregte im Jahre 1789 das Gastspiel Brockmanns, der Madame Engst und Herrn Zuccarinis. Indes unterbrach die Auflösung des Ausschusses, die dieses selbe Jahr brachte, den Gang des Theaters nur wenig. Dalberg war mit anderen Arbeiten so überlastet, dass er nicht mehr die ausreichende Zeit für die Sitzungen hatte. Im übrigen hatte ja die Institution ihre Dienste geleistet und ihre Früchte gezeitigt: so konnte sie fallen. Die Organisation, der schauspielerische Stil war gefestet genug.

Dalberg zog sich in der Folge mehr vom Theater zurück. Doch fehlte sein Rat und seine Unterstützung in der Stunde der Not seiner Bühne nie. So erwirkte er 1790 den ersten Mitgliedern des Theaters lebenslängliche Anstellung mit der Zusicherung der Hälfte ihres Gehaltes als Pension. Welche tiefgehende Bedeutung diese Tat Dalbergs für den Bestand und die Erhaltung des Theaters hatte, bedarf keiner Betonung.

Im gleichen Jahre erfuhr auch das Ensemble eine ungemeine wertvolle Bereicherung. Die beiden Damen Keilholz traten in die Gesellschaft ein. Vornehmlich die ältere der Schwestern wurde — wie Koffka sagt — zu einem „epochemachenden Ereignis“ (a. a. O. S. 185). Und Iffland erzählt: „Der Wetteifer und eben dadurch das Leben, welches diese Künstlerin in das Ganze brachte, schuf die glänzendste Periode der Mannheimer Bühne“ (a. a. O. S. 182). Und doch stieg schon gefahrdrohend am westlichen Himmel das Gewitter auf, das so schweres Unheil über Mannheim und sein Theater bringen sollte. Die Stürme der französischen Revolutionen begannen heftiger und heftiger zu wüten und

warfen ihre äussersten Wellen schon herüber an des Rheins Gestade.

Französische Auswanderer trafen in Menge in Mannheim ein. Sie übten zunächst einen belebenden Einfluss auf das Theater; denn die Schnelligkeit ihres Geistes, die Lebhaftigkeit und Vielseitigkeit ihres Interesses übertrug sich auf das gesamte Publikum. Aber sie trugen auch den Streit der politischen Meinungen unter die Bürger und verwirrten den ruhigen Sinn der Einwohner. Und nicht selten hat man es erlebt, dass sie sich auch das Theater zum Tummelplatz ihrer politischen Leidenschaften erkoren.

Alle diese Ereignisse, die auf die ruhige Entwicklung der Mannheimer Schaubühne empfindlich einwirkten, und die pekuniären Schwierigkeiten, mit denen unaufhörlich zu kämpfen war, machten den Intendanten theatermüde. Er kam im Jahre 1791 um seine Entlassung ein. Doch ohne Erfolg. Er blieb und erlebte bald darauf die Genugtuung, als Rennschüb, der bisherige erste Ausschuss, Mannheim verliess, das Theater in die Hände Ifflands zu übergeben. So hatte er wenigstens die Gewissheit, dass sein Werk in seinem Sinn weitergeführt würde, wenn ihm auch das Geschick eine rege Teilnahme am Theater nicht mehr gestattete.

Iffland trat sein neues Amt im Jahre 1792 an. Obgleich das Toben der Revolution immer näher rückte, den Frieden der Bevölkerung störte und alle geistigen Interessen in den Hintergrund drängte, führte Iffland mit Entschlossenheit und Energie das Ueberkommene fort. Ja, es ist nicht zu verkennen, dass in der ersten Zeit seiner Regie das Theater noch an Ansehen gewann, und die Teilnahme des Publikums noch einmal aufflackerte.

Ifflands erste Tat war die Ausarbeitung eines neuen Plans der Theaterleitung. Er verliess den Weg, den Dalberg eingeschlagen. Er wandte sich ab von der strengen Organisation, die sein Intendant ins Leben gerufen, und grün-

dete seine Massnahmen auf den Boden der Humanität. Ehrensache der Mitglieder sollte es sein, das Ganze zu fördern, eine innere Verpflichtung sollte an die Stelle der Gesetze treten. Und er hatte Erfolg.

Devrient bemerkt: „Dass es Iffland gelungen, diese vollkommensten und schönsten Gesetze für die Leitung einer Bühne ins Leben zu rufen, vollendet den Charakter der Mannheimer Nationalbühne als des ersten und wahrhaften Kunstinstituts in der Theatergeschichte. Wir sehen hier einmal die Schauspielkunst auf eine kurze Zeit, dem mühseligen Abarbeiten gegen Geschmacklosigkeit, Unbildung und Gemeinheit enthoben, eine freie und edle Bewegung in einer reineren Region gewinnen." Aber vergessen wir nicht, dass dieser Weg erst begangen werden konnte, nachdem Dalberg die Schauspieler durch strenge Zucht und Ordnung auf jene Höhe gebracht, die die notwendige Grundlage der Ifflandschen Reformen war. Vergessen wir nicht, dass Iffland die Früchte des Baumes pflückte, den Dalberg gepflanzt und Jahre gehegt und gepflegt hatte.

Das Ensemble nahm die späterhin so berühmte Demoiselle Jagemann auf; erlitt aber im nächsten Jahre — 1793 — einen um so schwereren Verlust: Böck, der grosse Tragöde der Mannheimer Bühne, starb.

Und immer lauter klangen die Sturmglocken der aufgeregten Zeiten aus Paris über die Grenze herüber. Bald sollte auch der Tag heraufkommen, da Mannheim selbst von Kriegsgeschrei umtönt war und den Feind vor den eigenen Mauern sah. Die ganze Stadt geriet in ungeheuere Bestürzung. Das ruhige Alltagsleben war jäh unterbrochen, jeder nur auf Rettung seiner Person bedacht. Da war denn auch kein Raum und keine Zeit mehr für die Pflege der Kunst. Iffland wurde am 29. Dezember des Jahres 1793 der Befehl zu Teil, das Theater zu schliessen, die Schauspieler zu entlassen und ihnen kundzutun, dass sie sich nach neuen Engagements umsehen könnten.

Und so setzten die Wirrnisse und Gefahren, die fortan die Stadt Mannheim bedrängten, noch oftmals die Aufrechterhaltung des Theaters in Frage. An ein wirkliches Gedeihen der Kunst war da überhaupt nicht mehr zu denken. So verfiel die Blüte des Theaters, die sieben Jahre gewährt, einem über Erwarten raschen Welken.

Die Blätter an der Ruhmeskrone der Schaubühne beginnen zu gilben.

Den rastlosen Bemühungen Ifflands und den Anstrengungen Dalbergs, der in München den grossen Einfluss seiner Persönlichkeit für die Wiedereröffnung des Theaters in die Wagschale warf, ward der Erfolg zu teil, dass die Tore der Schaubühne nach acht Wochen, am 2. März 1794, sich wieder auftaten. Die Zahl der Spielabende wurde vermehrt; das Publikum zeigte innigere Teilnahme. Insbesondere nach der ersten Aufführung der „Zauberflöte", die ein „unerhörtes Furore" machte, stellte sich ein lebhafter Zuzug zum Theater ein.

Doch dies alles bedeutete nicht mehr als flüchtige Sonnenstrahlen aus bewölktem Himmel.

Im August desselben Jahres riss der Tod eine empfindliche Lücke in den Bestand der Truppe: Beil starb. Die ganze Stadt trauerte um den Künstler. Dalberg war zu Thränen erschüttert (Iffland a. a. O. S. 232). Und Iffland traf der Verlust des Freundes bis ins Herz: „Wie manche, manche Erinnerung zerriss meine Seele, als seine Hülle hinabgesenkt wurde" (a. a. O. S. 233). Sprachlos, in Tränen aufgelöst, von bangen Ahnungen beklommen lenkte er die Schritte von der Gruft des Toten.

Dazu mehrten sich die finanziellen Schwierigkeiten im Theaterbetriebe, die Kriegsunruhen bedrängten während der nächsten zwei Jahre den Frieden der Stadt, so dass der Bestand der Schaubühne fortwährend auf dem Spiele stand. Aber Dalberg und Iffand arbeiteten mit Aufbietung aller

Kräfte an der Erhaltung des Theaters. Sie harrten aus mit einer mutigen Zähigkeit, der ehrliche Bewunderung gebührt.

Nicht allzu lange nach der Wiedereröffnung vom März 94 musste Dalberg schon wieder den Betrieb des Theaters sistieren. Die Franzosen begannen das Bombardement der Rheinschanze und setzten es bis zur Uebergabe der Stadt fort. Die Schätze des Theaters wurden möglichst in Sicherheit gebracht, die meisten Schauspieler flohen. Doch konnte die Bühne am Neujahrstag 1795 ihre Tätigkeit von neuem beginnen. Ja, sie konnte sich sogar eines starken Besuches erfreuen, da es die in der Nähe gelagerten Heere aus dem grauen Einerlei ihres Lebens nach Abwechslung gelüstete. Ifflands „Dienstpflicht" errang in dieser Zeit einen grossen Erfolg.

Indes verlief der Sommer in aller Ruhe. Erst zu Ende des Jahres erneute sich die Kriegsgefahr. Die Deutschen suchten Mannheim den Franzosen wieder abzujagen. Den ganzen November belagerten sie die Stadt. Endlich gelang es ihnen zu Anfang des Dezember, die Franzosen zur Uebergabe zu zwingen. Feldmarschall Wurmser zog an der Spitze der siegreichen Truppen in Mannheim ein. Zu seinen Ehren ging am 6. Dezember „Klara von Hoheneichen" — als erstes Stück der wieder einsetzenden Spielperiode — in Szene.

Bald darauf wurde Dalberg in Staatsgeschäften nach München berufen. Iffland übernahm in der Zwischenzeit die Leitung des Theaters. Und wenngleich er auch in diesen Wochen mit schier unüberwindlichen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte — er harrte ohne Zagen und Wanken an seinem Platze aus. Indes gelang es dann auch dem Intendanten unter Geltendmachung seines ganzen Einflusses, die Erhaltung des Kunstinstituts für die Folge beim Kurfürsten zu erwirken.

Doch mit geringem Lohn. Die Franzosen näherten sich von neuem der Stadt und bedrohten das rechte Rheinufer. Da musste am 10. Juli 1796 das Theater auf ein ganzes Jahr

geschlossen werden. Den Schauspielern wurde gestattet, während dieser Zeit Engagements zu vereinbaren. Doch waren sie gehalten, bei Wiedereröffnung der Bühne ihren Kontrakt mit Mannheim zu wahren.

Iffland ging über Hannover und Hamburg nach Berlin und kehrte nicht wieder. Er nahm das glänzende Angebot des preussischen Hofes an, obwohl ihn sein Kontrakt an Mannheim noch band.

Damit war Ifflands vierjährige Tätigkeit als Regisseur in Mannheim zum Abschluss gekommen.

Das Theater aber konnte Ifflands Persönlichkeit nicht ersetzen. Darum bröckelte in der Folge ein Stein nach dem andern ab von dem stattlichen Bau, den so vieler Jahre Mühe errichtet.

Beck trat am 1. März des Jahres 1797 an Ifflands Stelle. Nach den Wirrnissen der letzten Zeit war er vor allem bestrebt, Ordnung in das Getriebe des Ganzen zu bringen. Und er hatte in dieser seiner schweren Aufgabe an seinem Intendanten einen unermüdlichen Mitarbeiter. Er ist darum voll Lobes „über die Weisheit, Würde und Wärme, mit der Dalberg mitten unter der Masse der schwierigsten Staatsgeschäfte die Kunst schätzte und zu erhalten bestrebt war“ (Becks Regieberichte in Walters „Archiv und Bibliothek des grossh. Hof- und Nationaltheaters zu Mannheim“, S. 231).

Und Beck sah seine Bemühungen im Anfang auch vom Erfolg gekrönt. Er schaute darum trotz aller Schwierigkeiten mit froher Zuversicht der Zukunft ins Auge. „Es kann und es wird gehen“ schrieb er an Dalberg (Regieberichte, Walter a. a. O. S. 231).

Doch dies waren eitle Träume. Denn der Beginn des nächsten Jahres brachte wieder schwere Kriegsgefahr über Mannheim. Da war der Verfall des Theaters kaum mehr hintanzuhalten. Die Ordnung des Theaters ging verloren, die Schauspieler chikanierten den Regisseur, das Spiel war „schändlich und ärgerlich“, die pekuniäre Not aufs höchste ge-

stiegen. Und trotzdem liess Dalberg nicht davon ab, das sinkende Schiff vor dem Untergang zu retten. „An Sturz des Theaters kann ich noch gar nicht glauben. Es gibt für alle Gattungen von Ereignissen noch Mittel zur Erhaltung“ (Beck a. a. O. S. 239), so ermutigte Beck den oft hoffnungslosen Intendanten. Mit unermüdlichem Fleiss und mit dem Aufgebot aller Kräfte hielten sie beim Werke aus.

Sie wirken wie zwei Helden aus einer vergangenen Zeit innerhalb der verrotteten Gesellschaft, die das Theater beherrschte. Und nur allzu oft dachten sie mit Sehnsucht und Wehmut an „das goldene Zeitalter der Bühne“ zurück. Der Verfall griff immer weiter um sich. Als Beck und mit ihm die besten Kräfte 1799 nach München berufen wurden, sank das Theater bis zur niedersten Stufe herunter. Willkür, Nachlässigkeit, Unordnung dominierten, jeder künstlerische Ernst war geschwunden.

Nach 2 Jahren kehrte Beck von München zurück und übernahm auf Dalbergs Wunsch von neuem die Leitung. Er tats mit schwerem Herzen, denn die Zerrüttung des Theaters hatte immer weitere Fortschritte gemacht. „In artistischer Hinsicht“ klagt Beck kurz nach seinem Eintritt in die Direktion, „welch' ein Unterschied zu der früheren Epoche. Damals Künstler! Künstler fast in allen Fächern und jeder Bedeutung dieses Wortes. Jetzt einige gute Ruinen des alten Kunsttempels, hie und da von der Zeit zernagt, aus ihren Stellen gerückt, die Lücken ergänzt durch Stümper zum Teil, teils durch fleissige, höchst beschränkte Talente“. Und aus verzweifelter Seele entringt sich ihm der Schrei: „Sollten wir auch nie wieder das Allerheiligste sehen“ (Beck a. a. O. S. 248 ff.).

Doch liess er den Mut noch immer nicht ganz sinken. Er führte vor allem bewährte ältere Stücke auf und hatte auch mit der Premiere von Schillers „Jungfrau von Orleans“ und Kotzebues „deutschen Kleinstädtern“ Erfolg.

Dies war das letzte Aufflackern der Flamme, bevor sie erlosch. Die politische Unsicherheit der Zeitverhältnisse, gänz-

licher Mangel an zureichenden Mitteln, die Entfremdung zwischen Beck und Dalberg ruinierten das Theater völlig.

Als 1802 Mannheim an Baden überging, änderte sich die Lage des Theaters nicht. Bald darauf starb Beck, der letzte Grosse von den Schauspielern der alten Zeit. Da legte auch Dalberg die Intendance nieder. Die vielen Mühen hatten ihn müde gemacht.

Dem Intendanten war ein trüber Lebensabend beschieden. Er musste es mit ansehen, wie sein Werk, an das er die besten Jahre seines Lebens gesetzt, zugrunde ging. Er musste den Verfall des Theaters von Stufe zu Stufe miterleben, ohne dem Zusammenbruch steuern zu können.

Und mehr. In den letzten Jahren seines Lebens traf eine unheilbare Krankheit seinen Geist. Immer tiefer und tiefer fiel er der Umnachtung anheim, um am Ende in völlige Bewusstlosigkeit zu sinken. Er starb am 27. September 1806 als badischer Staatsminister und Oberhofmeister in Karlsruhe.

2. Kapitel.

Dalberg und der schauspielerische Stil, das Repertoir und die Organisation am Theater zu Mannheim.

Gotthold Ephraim Lessing und Konrad Ekhof sind die Säulen, die am Eingang zum Tempel der deutschen Schauspielkunst stehen. Sie nahmen zuerst den Kampf auf gegen das Regeldrama und das französische Schauspiel, wie sie von Gottsched und der Neuberin in Leipzig gepflegt wurden. Sind sie auch beide ihr Leben lang dieses Feindes nie ganz Herr geworden, so bleibt es doch ihr unsterbliches Verdienst, der „deutschen" Schauspielkunst den Boden bereitet zu haben. Sie haben das Fundament gelegt, auf dem das prächtige Gebäude in der Folge sich erheben konnte.

Lessing wirkte durch seine Kritik, Unermüdlich sandte er seine scharfen, spitzen und leichtbefiederten Pfeile gegen die französischen Tragödie und ihren Stil. Er entkleidete sie des Bombastes, mit dem sie ihre Schwächen bedeckte. Er zeigte, wie unnatürlich, steif und gemacht sie sei. Und er spielte gegen das Tiradenhafte das Wahre und Grosse (Hamburg. Dramaturgie) aus, wie es sich uns in den Griechen und in Shakespeare offenbart. Die französischen Tragödien sind „keine Trogödien. Die Verfasser derselben konnten nicht anders als sehr gute Köpfe sein, sie verdienen zum Teil unter den Dichtern keinen geringen Rang: nur dass sie keine tragische Dichter sind, nur dass ihr Corneille und Racine, ihr

Crebillon und Voltaire von dem wenig oder gar nichts haben, was den Sophokles zum Sophokles, den Euripides zum Euripides, denShakespeare zum Shakespeare macht" (Hamburg. Dramaturgie, St. 81). — Er verdammte die Gespreiztheit und den hohen Kothurn der Versailler Schule und erblickte in der Verbindung des guten Geschmacks mit hingebender Nachahmung der Natur die Grundlagen für die Entwicklung einer „deutschen" Schauspielkunst.

Ekhof wirkte durch sein Spiel. Er war bei der Neuberin in die Schule gegangen und gross geworden im französischen Stil. Ist es ein Wunder, dass diese Lehrjahre seinem ganzen Leben die Prägung gaben? Und doch wandte er sich später mit allem Eifer ab von der konventionellen Feierlichkeit der früheren Zeit. Die Deklamation freilich blieb immer seine Hauptstärke. Er war nach Schröders Urteil „der grösste Theaterredner, den wohl je eine Nation gehabt". Und doch strebte er unter dem Einfluss des bürgerlichen Dramas am Mittag und Abend seines Lebens mehr und mehr der Einfachheit und Natürlichkeit des Spieles zu. Die wahren Töne der Natur zu treffen war sein höchster Stolz. Und er hat es auch erreicht, dass man von ihm sagte: „Ekhof ist immer der Mensch, den er vorstellt; er ist die Natur selber". Seine Tätigkeit in Hamburg, Weimar und Gotha trug ihm den Namen des „Vaters der deutschen Schauspielkunst" ein.

Lessing und Ekhof übten den bestimmendsten Einfluss auf das junge Theater zu Mannheim unter Dalbergs Führung. Dalberg setzte an die Spitze seiner Gedanken über den schauspielerischen Stil seines Instituts die Worte Lessings:

„Wenn Kunst sich in Natur verwandelt,
Dann hat Natur mit Kunst gehandelt".

Und Beil errichtete dem grossen Lehrer Ekhof in
Und Beil errichtete dem grossen Lehrer Ekhof in
hof! Der erste Wegbahner zu deinem Heiligtum, Natur!

Mit seinem hypochondrischen Bau spielte er den wollüstigen Orosman [in der „Zaïre“ des Voltaire], und Kenner und Schauspieler von Kopf und Herz, die ihn in dieser Rolle gesehen, haben keinen Ausdruck für die Gefühle, die er als Orosman in ihnen rege gemacht. Mit noch klopfender Brust erzählte man beim Eingedenken dieser Rolle, dass er in denen Situationen, wo seine Leiden anheben, dem Mitempfindenden fast das Blut aus dem Herzen geholt habe; und wer von uns kann, wenn er seine Herztöne in seinen wichtigen Rollen in sich zu seinen Andenken noch nachhallen lässt, dem nassen Auge entgehen?“ (Martersteig, Protokolle S. 117).

Natur war also das Losungswort, mit dem die Aera Dalberg 1779 begann. Und man verfolgte diese Nachahmung der Natur bis zur letzten Konsequenz, bis zum Verstoss gegen die Schönheit selbst. Lessing und Ekhof waren daran unschuldig. Wenn auch Ekhof in komischen Rollen noch nicht ganz frei war von dem Einfluss der Haupt- und Staatsaktionen, so waren bei ihm diese Auswüchse eines groben Naturalismus doch nur Ueberbleibsel einer im wesentlichen überwundenen Epoche. Die Mannheimer aber verstanden ihren Meister falsch und gefielen sich in naturalistischen Bahnen gelegenlich mehr, als Ekhof selbst lieb gewesen wäre. So trat Böck in dem „deutschen Spieler“ mit einem von Blut gefärbten Bauche auf. Oder man schleifte in der „Medea“ die toten Kinder der Barbarentochter auf die Szene.

Neben und zugleich mit diesen Reminiscenzen an die Haupt- und Staatsaktionen herrschte in beträchtlicher Stärke die Schule der Franzosen. Sie wurde durch die Ueberreste der Marchandschen Truppe, durch die aus Leipzig gewonnenen neuen Mitglieder, Herrn und Frau Brandes in erster Linie, repräsentiert.

Beide Stilgattungen kämpften nun miteinander um die Vorherrschaft. Dalberg setzte seine ganze Kraft darein, einen Ausgleich zu vermitteln. Anfangs mit geringem Erfolg. Da

kam ihm 1780 ein bedeutender Bundesgenosse zur Hilfe: Friedrich Ludwig Schröder. Er wirkte durch sein Spiel tief auf die Mannheimer Schauspieler; er bestimmte in der Folge ihren Stil.

Schröder wollte vor allem „wahr" sein. „Ich hoffe," sagt er von sich selbst (mitgeteilt von seinem Biographen L. W. Meyer) „in keinem Stücke hinter den billigen Forderungen des Menschenkenners zurückzubleiben, ohne einen andern Spiegel zu Rate zu ziehen als den der Wahrheit. Die Kunst kann nicht mehr aufzufassen begehren, wenn sie nicht künstlich werden will." Nach seiner Meinung darf der Schauspieler seiner Leidenschaft nicht die Zügel schiessen lassen, er muss sich bewusst in den gegebenen Grenzen des Wahrheitsgetreuen halten, er muss Natur und Kunst in gleichem Masse ihr Recht einräumen.

Wir sind nun in der selten glücklichen Lage, diesen Einfluss des Schröderschen Gastspiels auf die Mannheimer Schule heute noch im einzelnen verfolgen zu können. Und zwar aus den Bearbeitungen der dramaturgischen Fragen, die Dalberg seinen Schauspielern zur Beantwortung überwies, und die uns in den von Martersteig veröffentlichten Protokollen zu Gebote stehen. Ja man kann sogar sagen, diese Preisfragen sind in ihrer Gesamtheit eine kurz gefasste Theorie des Mannheimer Stils. Die einzelnen Fragen wollen wir der Vollständigkeit und Uebersichtlichkeit halber hierher setzen:

1) Was ist Natur, und welches sind die wahren Grenzen derselben bei theatralischen Vorstellungen?

2) Wodurch unterscheidet sich die Laune von der Kunst des Schauspielers, und welches sind die Grenzen von beiden?

3) Welches ist der wahre Anstand auf der Bühne, und wodurch erlangt ihn der Schauspieler?

4) Können französische Trauerspiele auf deutschen Bühnen gefallen und wie müssen sie vorgestellt werden, wenn sie allgemeinen Beifall erwerben sollen?

5) Ist das Händeklatschen oder eine allgemein herrschende Stille der schmeichelhafteste Beifall für den Schauspieler?

6) Gibt es allgemein sichere Regeln, wodurch bestimmt werden kann, wann eigentlich der Schauspieler in seinen Reden Pausen machen muss?

7) Die künftige Bearbeitung statt einer dramatischen Frage sei die Zergliederung einiger Hauptrollen, die sich ein jeder Schauspieler vom Ausschuss selbst zu wählen hat. Die Fragen, welche bei der Zergliederung vorkommen, sind folgende:

1) Welches ist der Hauptcharakter der Rolle?
2) Wie verhält sich dieser Charakter zum Ganzen des Stücks?
3) Wie muss er gespielt werden?

(Diese Frage wurde nicht bearbeitet.)

8) Hat das Trauerspiel „Julius von Tarent" durch die nöthige Abänderung und gänzliche Umarbeitung verschiedener Szenen gewonnen oder verloren? und was hat es gewonnen oder verloren?

(Diese Frage wurde nur von Iffland bearbeitet.)

9) Was ist National-Schaubühne im eigentlichsten Verstande? wodurch kann ein Theater Nationalschaubühne werden? und gibt es wirklich schon ein deutsches Theater, welches Nationalschaubühne genannt zu werden verdient?

(Diese Frage blieb ebenfalls unbearbeitet.)

Der Einfluss des Schröderschen Gastspiels tritt zunächst in dem Kampfe zutage, der seit dem Auftreten des grossen Schauspielers in Mannheim gegen den französischen Stil anhob. 1782 wendet sich Iffland in seiner Bearbeitung der Frage: „Was ist Natur?" mit Feuereifer gegen den Deklamationston der Versailler Schule. „Die Kunst zu reden" ist ihm „das ausgeartete, enterbte Stiefkind der Natur, ausgeschlossen von aller Mitwirkung der Seele, ist ein Handwerk" (Martersteig, Protokolle, S. 85). Nicht minder scharf geht

er ein Jahr später mit dem Kothurn ins Gericht. Er sieht die Bedeutung der Tanzkunst einzig in ihrer Aufgabe, „der Maschine, deren sich die Seele bedienen will, mehr Gelenkigkeit zu geben.“ Sie darf immer nur Mittel zum Zweck sein. Wird sie Selbstzweck, dann „verstümmelt sie die Sprache der Seele“ („Welches ist der wahre Anstand auf der Bühne?“, Martersteig, a. a. O. S. 114).

Beil steht in diesem Kampf Iffland getreu zur Seite. In etwas burschikosem Ton führt er aus: „Es ist zum Todtlachen, wenn solche Unmenschen (d. h. die Liebhaber des französischen Stils) ihr preussisches Exercitium, oder ihre paar erlernten Tempos, die sie mit steifer Richtung befolgen, für Anstand verkaufen wollen, und jeden, der sich nicht so musketierlich benimmt, des übeln Anstandes schreiend beschuldigen. Es ist im Gegenteil peinigend für den Künstler, wenn solche Maschinen ihre Tempos für inneren Werth an den Mann bringen, ob man schon wahrnimmt, dass sie in Ausbrüchen von Leidenschaft nur mit ihrem Exercitio, nicht mit richtiger Stimmung der Seele zu täuschen im stande sind, und mit kalter Stirn, verzerrten Muskeln und Teufelsgeschrei den Mitschauspieler so aus der Fassung bringen, dass er meint, er sähe alte Affen, die für Zucker Alaun geleckt hätten“ („Welches ist der wahre Anstand auf der Bühne?“, Martersteig, S. 117). Das kräftige Wort war nicht ins Blaue gesprochen. Denn noch immer lag ein Teil der Mannheimer Schauspieler in den Fesseln des französischen Klassizismus. 1783 noch sahen Meyer und Rennschüb im Tanzen und Fechten ein bedeutsames Grundgesetz für die Erziehung des Schauspielers. Ja Meyer spricht — wohl in einer unglücklichen Stunde — gelassen das grosse Wort aus: „Wäre ein geschickter Tanzmeister einem Theater nicht nützlicher, als ein Theaterdichter?“ (Martersteig, S. 107).

Trotz alledem entwickelte sich der Gegensatz zum französischen Stil — besonders bei den Befähigten unter den

Schauspielern — immer bewusster und ausgeprägter. Vornehmlich zeigt die Beantwortung der dramaturgischen Frage vom Frühjahr 1783: „Können französische Trauerspiele auf der deutschen Bühne „gefallen, und wie müssen sie vorgestellt werden, damit sie allgemeinen Beifall erhalten sollen?", eine derartige Entfremdung von dem klassischen Drama und seinem Stil, dass wir — in der Hauptsache — die Ueberwindung des Kothurns wohl von dieser Zeit ab datieren dürfen.

Beck und Iffland haben einen klaren Blick für die Fehler und Schwächen der französischen Tragödie und wissen die gewaltige Kunst Shakespeares, die turmhoch die Franzosen überragt, wohl zu schätzen. Die schöne Ebenmässigkeit, der einfache Gang, die ausgesuchten Bilder, die sentenziösen Sprünge und Tiraden, die „beaux vers" des Regeldramas dünken ihnen wenig gegenüber dem Nerv und der Kraft, der vollen und ausgebreiteten Handlung der Shakespeareschen Stücke.

Ganz besonders kündet die klare Erfassung des Unterschieds der deutschen von der französischen Schauspielkunst — hier beginnt Schröders mächtiges Beispiel vor allem seine Wirkung zu zeigen — sowie die Ideen über die Darstellungsmöglichkeit der französischen Tragödien auf deutschen Bühnen, dass die tonangebenden Schauspieler nichts mehr mit der Versailler Schule zu tun haben. Sie definieren die Aufführungen der Franzosen als „Vorstellungen", die der deutschen als „Darstellungen"; jene als „prächtig", diese als „wahr" (Martersteig, S. 132). Sie konfrontieren mit der Deklamation, der Pose, dem Geberdenspiel des französischen Stils die Natur und Stärke des Ausdruckes im deutschen Stil, mit der Eleganz die Wahrheit, mit dem Mechanischen die seelische Belebung.

Und wollte man die französischen Dramen — sie halten dafür, dass dies möglichst selten geschehen sollte — auf deutschen Bühnen zur Aufführung bringen, so meinen sie, dass dies im „deutschen" Stil vollzogen werden müsste. Es sei „ein

Kothurn zu wählen, welcher der Sprache und den Sitten der Deutschen angemessen sei“ (Martersteig, S. 133).

Welches ist dieser „deutsche“ Stil? Ich möchte ihn Realismus nennen, Realismus mit einem starken Einschlag von lebhaftem Naturkultus. Er ist hervorgegangen aus dem Milieu des bürgerlichen Dramas. Die Aufgaben, die hier an den Schauspieler herantraten und die ihm die Darstellung von Alltagsmenschen auferlegten, forderten ein aufmerksames Studium der Wirklichkeit und ihre getreue Verkörperung. Dazu trat, hervorwachsend aus der allgemeinen Begeisterung der Zeit für die Rechte des Gefühls, ziemlich unvermittelt die ausgesprochene Forderung an den Schauspieler, er solle der Stimme seines Innern, seines Ich, der Natur unbedingte Gefolgschaft leisten. Dieser, keineswegs einheitliche, Stil hat nichts mehr zu tun mit der outrierten Naturnachahmung der früheren Jahre, und es ist noch weit entfernt von jener erhöhten, stilisierten, idealischen Kunst, wie sie im letzten Grunde das Lebensideal Dalbergs war.

Wie dachten nun die Mannheimer Schauspieler über das Wesen dieses ihres Stils? Er bedeutete ihnen zunächst die Abkehr von allen Ausschreitungen der „groben“ Naturnachahmung. Es galt ihnen nunmehr für unziemlich, dass das Blut eines Erstochenen auf der Bühne wirklich fliesse. Und der „Bauer und der Trunkenbold ohne theatralischen Anstand und Verfeinerung“ dünken ihnen „ekle Geschöpfe“ („Welches ist der wahre Anstand auf der Bühne?“, Martersteig, S. 105).

In der positiven Definierung ihres Kunstideals weichen sie je nach Begabung und Können von einander ab.

Meyers und Rennschübs Ausführungen sind sehr vag und oberflächlich, tiefer die von Beil, Iffland und Beck.

Den beiden ersten ist „natürlich“ „jede dramatische Handlung oder Vorstellung eines Charakters, die uns Begriffe von den Sachen gibt, als ob wir sie wirklich gesehen

hätten" („Was ist Natur?", Martersteig, S. 74). Dabei scheint ihnen jedoch erforderlich, dass der Künstler über charakteristische Leidenschaft und Anstand verfügt, um dem Ganzen das „Ansehen malerischer Bilder" zu verleihen.

Von weit höherem Belang und Interesse sind die Anschauungen der drei Ekhofschüler.

Beil hat sich nur kurz ausgesprochen. Ihm sind Geschmack und Sitte die notwendigen Wegweiser in der Kunst des Mimen.

Iffland hat die würdigste Definition geliefert — indem er sein Glaubensbekenntnis als Schauspieler niederlegte. Er ist der begeisterte Lobredner des Mannheimer Stils, ohne jedoch sein bester Vertreter zu sein. Er sagt: „Das Wort Natur ist ein Bild, das grösseste, kühnste, das je gewagt worden ist — das Bild von Gottes Natur. In der ganzen Natur ist nirgend Einförmigkeit, nirgend Missverhältnis. Nichts ist unzweckmässig. Eins erheischt das andere. Im Anblick des Ganzen ist Schönheit. Es ist Natur!"

„Natur auf der Bühne ist Menschendarstellung. Die Menschendarsteller sind die grossen Schauspieler. Wenn die Natur in der Menschendarstellung das allerfeinste Gefühl für das „sinnlich" Schöne nicht verletzt, dann ist auch gewiss die Grenze desselben, das „sittlich" Schöne, beobachtet, da die Bestimmung von diesem aus dem Gefühl von jenem entstanden ist" („Was ist Natur?", Martersteig S. 80 und 81).

Dies sind vielleicht die genialsten Worte, die Iffland in seinem Leben geschrieben. Hätte er sie nur in seinem schauspielerischen Stil und in seinen Dramen mehr befolgt! Er kündet hier von dem neuen Geist, der in den letzten Decennien unter der Aegide Herders und Goethes die Welt zu erfüllen begann. Hier herrscht nicht mehr die Anschauung Lessings und der voraufgegangenen Jahrzehnte: „Was sittlich ist, ist schön", sondern das Leitwort der aufstei-

genden Generation: „Was sinnlich schön ist, ist auch sittlich“ wird proklamiert.

Fern von allen künstlichen Regeln und Gesetzen soll der Schauspieler der Natur folgen. Sein Genie, die Laune, die Inspiration sollen seine Führer sein: „Dem Genie ist nimmermehr als Studium notwendig, was vom Genie abstrahiert, um derer willen in Regeln geängstet ward, die kein Genie besitzen. Der Augenblick nun, wo die Seele alle mächtigen Kräfte aufbietet, um Menschen darzustellen, ist die Wirkung des göttlichen Funkens, ist die hohe, heilige Begeisterung. Die versammelte Menge schwindet vor dem Schauspieler, — in einem schwarzen Chaos ist er allein — ganz so der Mensch, der er sein soll, dass er töten muss wie Barnwell und vergeben wie Kalas“ („Was ist Natur?“, Martersteig a. a. O. S. 81 und 82).

Klingt aus diesem Hymnus auf das Genie und das Gefühl nicht ein Ton aus der Bewegung des „Sturm- und Drangs“, und ist dies Moment vielleicht die Brücke, die Iffland zu Schiller hinüberführte?

So zeigt sich denn Iffland als entschiedensten Gegner aller bewussten Kunstübung. Und er wehrt sich in der Folge mit grosser Energie gegen die Mahnungen Dalbergs, der in der Kunst eine notwendige Ergänzung der Natur erblickt. Iffland hält seinem Intendanten mit Freimut entgegen, dass die Kunst wohl die Lücken ausfüllen könne, wenn die Laune den Schauspieler in Stich lässt. „Der grosse Ausdruck hingegen (ich möchte ihn den Garrickschen nennen) kann nur das Werk der Begeisterung sein“. („Wodurch unterscheidet sich die Laune von der Kunst?“, Martersteig, a. a. O. S. 93).

Beck, dessen Begabung der grosse Schröder weit über die Ifflands stellte, nimmt eine exponierte Stellung ein. Wohl steht er im allgemeinen auf dem Boden seiner Freunde, aber er neigte auch sichtlich zu einem gewissen Idealismus hin, wenn er verlangt: der Schauspieler muss ruhige Würde,

stille Grösse haben, er muss selbst edel denken und fühlen („Welches ist der wahre Anstand auf der Bühne?"). Vornehmlich ist die Forderung: der Schauspieler muss seine Rolle vollkommen innehaben, eine freimütige Sicherheit besitzen, um die Vollkommenheit des Anstandes zu wahren — ein energischer Protest gegen die Ifflandsche Laune. Er ist nahe daran, der bewussten Kunst einen bedeutsamen Einfluss auf die Nachahmung der Wirklichkeit einzuräumen.

Unter den Schauspielern steht Beck mit seiner Auffassung vereinzelt da. Um so intimer berührt er sich mit den Anschauungen seines Intendanten. Denn Dalberg war, solange wir es verfolgen können, ein entschiedener Anhänger Schröders und suchte mit allen Mitteln seine Schauspieler zu einem stilisierten und idealischen Realismus zu erziehen. „Sollte uns Ideal der Kunst weniger ergötzen als Kopie der Natur?", ruft er ihnen als Leitwort entgegen.

In seiner Bearbeitung der dramaturgischen Frage: „Was ist Natur?" (Martersteig, a. a. O. S. 85/86) — der einzigen, die er beigesteuert hat — versteht Dalberg unter Natur auf der Bühne „die Kunst, Menschen darzustellen, eine Kunst, wodurch der Schauspieler den Zuschauer so zu täuschen weiss, dass er die vorgestellte Person vor sich zu sehen glaubt und den Schauspieler darüber vergisst." Er stellt sich auf den Boden seiner Schauspieler, wenn er ausführt, dass die Kunst, „die Gabe gut und richtig zu reden, Begeisterung, Wahrheit, Laune und körperliche Beredsamkeit erfordert". Aber das ist ihm nur die eine Seite. „Die Laune allein ist nicht hinlänglich, um eine Rolle mit Natur zu spielen, sie setzt Fleiss und tiefes Studium voraus. Der mechanische Theil der Rolle ist auch ein wesentlicher Theil der Rolle". Damit nimmt Dalberg Stellung gegen die Ausführungen seiner Schauspieler, insbesonders Ifflands. Die übertriebene Betonung der Inspiration dünkt ihm eine grosse Gefahr für ein wirklich vollendetes Spiel. „Eine jede Rolle,

die mit Natur gespielt werden soll, muss ein vollkommenes Ganze sein. Sie muss also vorher wohl memoriert und durchdacht werden. Der Schauspieler muss vorher das ganze Stück sich bekannt gemacht haben, um abmessen zu können, in welchem Verhältnis seine Rolle mit denen übrigen steht". Die Kunst muss der Laune zur Seite treten. Jede Rolle muss genau durchdacht und im voraus überlegt, muss mit Fleiss dem Gedächtnis eingeprägt werden. Die Stellungen müssen im einzelnen bei den Proben bestimmt, das Kommen und Gehen des Akteurs auf der Bühne genau geregelt, sein Verhalten zu den andern Schauspielern vor der ersten Aufführung fixiert sein. „Derjenige Schauspieler ist also der natürlichste Schauspieler, welcher nach tiefem Nachforschen über alle die kleinsten Stellen seiner Rolle sowohl, als des Stücks selbst, und nach genau berichtigten Stellen auf den Theaterproben, sich alsdann beim wirklichen Spiel seinem Gefühl und seiner augenblicklichen Laune und Begeisterung überlässt". Ist es nicht, als ob die — schon früher erwähnten — Worte Lessings:

„Wenn Kunst sich in Natur verwandelt,
Dann hat Natur mit Kunst gehandelt"

hier in Prosa übertragen wären?

Fürs Trauerspiel im besonderen verlangt Dalberg „mehr konventionelle Kunst als Laune, mehr Studium und etwas Kothurn, mehr abgemessene Sprache als in der Komödie, weil hier alltägliche, gemeine Gefühle, dort aber selten oder nie empfundene Leidenschaften beim Zuhörer rege zu machen sind."

Um seinen Schauspielern den Unterschied zwischen Kunst und Laune recht bewusst zu machen und wohl auch in der stillen Hoffnung, dass sie seinen Anregungen stattgeben würden, stellte Dalberg als 2. Frage auf: „Wodurch unterscheidet sich die Laune von der Kunst des Schauspielers, und welches sind die Grenzen von beiden?" Aber er hatte sich getäuscht. Die Schauspieler antworteten — in

der Bearbeitung dieser Frage — mit den leidenschaftlichsten Angriffen auf die „Kunst".

Und so blieb es. Noch 1789, als Dalberg die letzte Ausschusssitzung abhielt und darin zum letzten Mal seine Meinung kundtat über sein Ideal des schauspielerischen Stils, — man möchte diese Ausführungen Dalbergs sein künstlerisches Vermächtnis an die Mannheimer Bühne nennen —, klagte er: „In den meisten Stücken wird hier der Konversationston zu viel beibehalten, es werden überhaupt zu wenig starke Schatten und Lichter angebracht, und indem die vorzüglichsten Mitglieder unserer Bühne der Natur getreu bleiben wollen, vergessen sie, dass Natur im menschlichen Leben nicht Natur auf der Bühne ist, wohin etwas mehr Fresko als Miniaturmalerei gehört, Effekte hervorzubringen." Und zum letzten Mal verkündet er ihnen sein Ideal:

„Natur ist anschaulich lebendige Darstellung mancherlei Charaktere und menschlicher Begebenheiten, aus dem Kreise der Schöpfung genommen, und in dem engen Raum der Bühne nach gewissen Konvenienzen und bestimmten Regeln gebracht". — „Natur auf der Bühne setzt also Konvention, Regeln, Kunst voraus. Die Handlung auf dem Theater zwischen Leinwand und Pappendeckel, von Lämpchen beleuchtet, ist auf gewisse Stunden beschränkt. Theatralische Darstellung erfordert also denselben Massstab zu ihrer Wirkung, dessen sich der Theatermaler zu seinen Dekorationen bedient: stärkeren Farben-Auftrag, mehr Fresko-Malerei als Miniatur und überhaupt starke Lichter und Schatten. Durch diesen starken Auftrag der Farben allein wird beim Zuschauer Täuschung bewirkt; denn jedes kleine, fein ausgemalte Detail geht seinem Auge verloren oder wird sehr schwach. Man kann diesen Grundsatz theatralischer Malerei vollkommen auf des Schauspielers Vortrag seines darzustellenden Charakters anwenden. Der Schauspieler muss zu seiner Kunst für das Theater sich eines grösseren Massstabes, als gewöhnlich in der gemeinen Welt, bedienen, wenn er täuschen

und wirken will. Starker Schatten wird hier wie dort gefordert" (Martersteig, a. a. O. S. 388 ff.).

Die Mannheimer Schauspieler haben — den gereiften Iffland ausgenommen — Dalbergs Vermächtnis nie angetreten. Es war in den Wind gestreut, wie alle die Mahnrufe, die Dalberg acht Jahre lang an sie gerichtet hat.

Trotz der breiten und eingehenden Ausführungen der Mannheimer Schauspieler über ihren Stil, könnte es noch keineswegs für ausgemacht gelten, dass er auch praktisch die Mannheimer Bühne in der Zeit Dalbergs beherrscht hat. Die Ausführungen sind Theorie, die um vieles abweichen könnte von dem wirklichen Stil des Instituts. Denn nirgends ist die Gefahr der Selbsttäuschung grösser als in Sachen der Kunst.

Es ist freilich nicht leicht zu untersuchen, wie weit die Theorien der Mannheimer Kunstjünger sich in die Praxis umgesetzt haben. Die geringen und nur wenig zureichenden Reproduktionen von Bühnenbildern, die vereinzelten Kritiken, die oft von einseitigen, oft von unfähigen Autoren herrühren, erschweren diesen Vergleich mehr, als dass sie ihn fördern. Immerhin haben wir einiges Material, das Aufschluss zu geben imstande ist.

Da ist zunächst von grosser Wichtigkeit das eben erwähnte „Vermächtnis" Dalbergs vom 5. Mai 1789. Denn diese Ausführungen des Intendanten sind ein wichtiges Dokument für die Herrschaft des nichtstilisierten, aller bewussten Kunst abholden Realismus an der Mannheimer Bühne.

Sehr schwer sind die theoretischen Anschauungen Ifflands in Einklang zu bringen mit den Urteilen der Zeitgenossen über sein Spiel. Schröder — wohl der gewichtigste Zeuge — findet bei Iffland zu viel „Reflexion und geschickte Berechnung". Noch weiter geht „die Frankfurter Dramaturgie", wenn sie ausführt: „Ifflands Spiel verräth das tiefste Studium der Kunst. Jede Mine, jede Bewegung ist überdacht und wahr. Sein Ausdruck ist der vollkommenste

Kommentar dessen, was er spricht. Auch herrscht durchaus eine gewisse Ruhe und Würde in seinem Spiel, die ihn selbst in leidenschaftlichen Szenen nicht verlässt. Iffland scheint mit mehr „Kunst“ als „Empfindung“ zu spielen“.

Wo bleibt da der energische Protest Ifflands gegen alle Gesetze und Regeln, gegen alles Kunstmässige, und wo sein Hymnus auf die Laune, die Inspiration, das Genie?

Hier ist zweifellos eine Dissonanz, die durch nichts aufzulösen ist. Denn trotz aller Verschiedenheiten stimmen die beiden Gewährsmänner darin überein, dass Ifflands Spiel stark durchdacht und auf Ueberlegung und Nachdenken basiert gewesen sei. Die bewusste, stilisierte Pose, die sich im Ausdruck des Gesichts, in dem grossen sprechenden Auge, in der Bewegung der Hände, in der Haltung des Oberkörpers verrät, ist selbst auf den Bühnenbildern kaum zu verkennen, die uns vielfach von Iffland überkommen sind. Ich denke an eine Szene aus den „Jägern“ und aus „Albert von Thurneisen“.

Für die Charakterisierung seines wirklichen Stils aber dürften diese Zeugen bedeutsamer sein als seine theoretischen Ausführungen. Darum werden wir auch wohl annehmen dürfen, dass Iffland schon in seiner Mannheimer Epoche nicht unbedingt und ausschliesslich dem Gebot der Inspiration folgte, sondern dass er in starkem Masse auch „denkender Künstler“ — wie ihn Meyer im Jahre 1779 charakterisiert — gewesen ist. Ist er damit auch ganz entfernt von dem idealischen Stil — der Deklamationston, der hohe Kothurn fehlte ihm —, so steht er doch nicht völlig auf dem Boden des unstilisierten Realismus und kann darum auch nicht als der typische Vertreter der Mannheimer Schule angesehen werden.

Diesen Ruhm muss Iffland seinem Freunde Beil überlassen. Von allen Augenzeugen wird dessen Ursprünglichkeit, sein sprudelnder, von glücklichen Inspirationen geleiteter Ton gerühmt. „Je näher der Charakter der Natur kam,

um so wahrer und reiner stellte ihn Beil vor; er spielte nie die Rolle, er war ganz der Mensch, und mit allen Zügen, welche der Dichter gezeichnet hatte“ (Koffka, S. 225). Dasselbe sagt uns ein Kupferstich im Theaterkalender auf das Jahr 1779. Er stellt eine Szene aus „Zu gut ist nicht gut“ dar. Wie hebt sich da die sprechende Lebhaftigkeit und Natürlichkeit Beils gegen die Steifheit der anderen vorteilhaft ab! In Beil scheinen sich alle Eigenschaften des Mannheimer Stils zu glücklicher Harmonie gefunden zu haben.

Wie in seiner Beantwortung der dramaturgischen Fragen, so ragt Beck auch in seinem Spiel über die Freunde hinaus. Bei ihm halten der Theoretiker und der Praktiker sich die Wage. Er war der einzige in Mannheim, der nach Dalbergs Urteil den Vers wirklich gut zu sprechen imstande war. „Die Kunst, mit der Beck“, lobt der Intendant, „den Vers durch Töne unmerklich zergliederte und die harten Abschnitte vermied, ohne doch dem feierlichen Rhythmus gänzlich zu entsagen, gaben mir plötzlich so manche Aufschlüsse über die Möglichkeit, durch den unnatürlichen Alexandriner selbst auf der Bühne angenehm und hinreissend zu wirken.“ Und er rühmt dem Spiele Becks „Kunst, Natur, Leben und Feuer“ nach (Martersteig, Protokolle, S. 329, 330).

Das Urteil der Zeitgenossen über den Stil der Mannheimer Schule hat uns — mit einer einzigen Ausnahme — zu ähnlichem Resultat geleitet wie die theoretischen Ausführungen der Schauspieler. Um so mehr ist dadurch unsere Behauptung erhärtet, die das Mannheimer Theater unter Dalbergs Leitung in das Zeichen des Realismus und der Begeisterung für die Inspiration setzte. Die leisen Schwankungen, mit denen Iffland und Beck zum Stilisieren und Kunstmässigen tendieren, können die Richtung des Ganzen nicht wesentlich verändern.*

---

* Folgende Quellen liegen zu Grunde:

M. Martersteig, Die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg. Mannheim 1890.

Ich möchte schliesslich das Bild des schauspielerischen Stils an der Mannheimer Bühne noch durch wenige Striche vervollständigen. Ich möchte noch einzelne Züge anreihen, die nicht direkt zur Stilfrage gehören, und die doch sehr anschaulich den Gang der Aufführungen illustrieren. Die Kritiken Dalbergs, deren Bedeutung nicht gering einzuschätzen ist, liefern dazu wertvolles Material. Und nicht selten dürfte er manchem Bühnenleiter von heute eine nützliche Quelle des Studiums sein.

Die Grundbedingung für jede gute Vorstellung erblickt Dalberg in der „Rundung im Ganzen, in der genauen Pünktlichkeit und in dem Verhältniss der einzelnen Theile" zur Gesamtheit. „Jede Rolle muss zum Ganzen wirken, und das Ganze wieder auf jede einzelne Rolle" (Martersteig, S. 56). Nur so lässt sich Harmonie der Aufführung — „die Seele theatralischer Wirkung" — erreichen.

H. Oberländer, Die geistige Entwicklung der deutschen Schauspielkunst. Berlin, 1898. Es ist klar, dass die vollständige Veröffentlichung der Protokolle des Mannheimer Theaters uns erst das richtige Urteil über den Mannheimer Stil zu gewinnen ermöglichte. Aber obgleich das Werk Oberländers 1898 erschien, nennt er das Martersteig'sche Buch nicht. Es fehlt ihm darum an wichtigem Material. So ist mein Versuch der erste, der auf Grund des vollständigen, zur Verfügung stehenden Materials den Stil der Mannheimer Schule zu formulieren sucht. Daraus erklären sich auch meine abweichenden Ergebnisse.

Eduard Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Leipzig 1848. Er hat ein geradezu falsches Urteil über den Mannheimer Stil, indem erseinen Ausführungen die zeitgenössischen Kritiken über den späteren Iffland zugrunde legt. Er bezeichnet den Stil folgendermassen: „Feiner Ton, gewählte aristokratische Färbung; doch zu viel Abgemessenheit u. Kühle, die mehr zu den Franzosen als zu der lebensvollen Energie der Hamburger Schule hinneigte."

Prutz, Vorlesungen über das deutsche Theater. Berlin 1847.

Koffka, Iffland u. Dalberg. Leipzig 1860. Er begreift den Mannheimer Stil als Mischung aus der Reflexion Ifflands u. der frischen Natürlichkeit Beils. Doch ist diese Formulierung vag und trifft den Nagel nicht auf den Kopf. Koffka war nur ein geringer Teil der Protokolle bekannt.

Doch ist Dalberg der Meinung, dass die Rücksicht auf das Ganze die Persönlichkeit nicht vollkommen ausschalten solle. Vielmehr räumt er besonders den Trägern der ersten Rollen ein starkes Mass von Individualität ein.

Auch betont er mit viel Energie den erprobten Grundsatz eines guten Theaters: jedes Stück, das nicht allzu grossen Wert besitzt, kann durch möglichst vollendete Darstellung und fleissiges Spiel eine befriedigende Wirkung erzielen. Und ebenso hat seine Forderung, Lustspiele tunlichst mit „Leben, Feuer, Geschäftigkeit und raschem Spiel" zu geben, noch heute ihre Giltigkeit.

Dalbergs Streben, die Aufführungen immer vortrefflicher zu gestalten, dringt aber auch bis aufs Einzelnste. Er gibt Acht auf die Aussprache, auf die Stimmbehandlung; er verfolgt die Stellung der Schauspieler, ihre Bewegungen bis ins Detail; er geht den Abweichungen des Akteurs von den Intentionen des Dichters kritisch nach und lobt oder tadelt dann je nach dem Ergebnis; und ähnliches mehr. Freilich macht sich dabei hie und da auch der Theoretiker geltend. Wenn er z. B. die besten seiner Schauspieler drei Mal nacheinander die Rolle des Lear einstudieren lässt, um ihren Wetteifer wachzurufen, — sich dadurch aber die Aufführung von zwei neuen Stücken verscherzt.

Der schauspielerische Stil stand wie zu allen Zeiten in engster Wechselbeziehung zum Repertoir.* Die aufzuführenden Stücke beeinflussten die Spielart, und der sich ent-

---

* Benutzt ist vor allem das — bis heute noch nirgends verwertete — Repertorienverzeichnis, d. h. die chronologische Aufzählung aller gespielten Stücke der Jahre 1779 bis 1803, das Dr. Fr. Walter in äusserst dankenswerter Weise zum 1. Mal in seinem Buch „Archiv des grossh. Hof- u. Nationaltheaters zu Mannheim" publizierte. Aus den hier gemachten Angaben habe ich die beigelegte systematische Uebersicht über das Repertoir der Jahre 1779 bis 1803 zusammengestellt. Die hier niedergelegten Zahlen zerstreuen auch die an verschiedenen Stellen geäusserte Ansicht, die Mannheimer Bühne habe in ihrer Blütezeit die Pflege des klassischen Dramas betrieben.

wickelnde Stil begünstigte dieses oder jenes Genre von Dramen. Daneben wirkten der Geschmack des Publikums, die ästhetischen Ansichten des Intendanten und — nicht zuletzt die Wünsche der kurpfälzischen Regierung ein gut Teil bei der Fixierung des Spielplans mit.

Die ersten Jahre der Aera Dalberg, die den französischen Stil sowohl wie den naturalistischen pflegten, zeigen ein ziemlich ausgeglichenes Repertoir. Lessing, Goethe, Shakespeare, die französischen Tragiker wurden ebenso oft gespielt wie Iffland, Gemmingen und Grossmann. Nur die englischen und französischen Lustspiele, sowie Stephanie der Jüngere fanden leise Bevorzugung.

Ein anderes Antlitz zeigt die folgende Epoche, in der mit dem französischen Stil aufgeräumt wurde, der Realismus zu immer festeren Formen sich entwickelte, und der Stern des Dichters Iffland am östlichen Himmel emporzusteigen begann.

Das Regeldrama verschwindet fast ganz. Es ist dies erklärlich bei der allgemeinen Abneigung, die gegen die französische Tragödie in dieser Zeit sich breit zu machen begann — wie es uns die Ausführungen Becks und Ifflands bewiesen —, es ist erklärlich aus der Unmöglichkeit, mit dem Stil der Mannheimer Schule dem hohen Kothurn der Franzosen gerecht zu werden. Diese Unmöglichkeit schloss eine leidliche Aufführung jener Dramen aus. Eine Bestätigung dieser Annahme bietet uns Ifflands Klage, „dass das ganze französische Trauerspiel in Mannheim keine Wirkung tue“. In der Folge wurde das Regeldrama überhaupt nicht mehr auf den Spielplan gesetzt.

Die Entwicklung des Realismus ging Hand in Hand mit der Zunahme der bürgerlichen Dramen im Repertoir. Freilich machten den Schauspielern dann alle Charaktere, die über diese Sphäre hinausgingen, viel Mühe. So klagt Meyer, wie schwer es sei, „charakteristische“ (d. h. nicht alltägliche)

„Leidenschaft“ auszudrücken. So fordert Rennschüb für die Darstellung eines „Mannes von Welt“ gute Erziehung und Bildung, sowie den Umgang mit Personen aus der grossen Gesellschaft. Beides sei aber — fügt er an — unter den heutigen Schauspielern selten anzutreffen. Und Iffland findet die Begriffe Edelmut und Schönheit gleichbedeutend mit „Zufriedenheit, Ordnung, Freiheit, Güte und Festigkeit“ (Martersteig, S. 111).

Dies alles beweist zur Genüge, dass für das bürgerliche Drama der Realismus der Mannheimer Bühne die korrespondierende, die passendste und geeignetste Form der Darstellung auf dem Theater war.* Darin liegt aber auch gleichzeitig beschlossen, dass er versagte vor den reiferen Dramen Goethes und Schillers, dass er nicht standhielt vor den psychologisch feiner angelegten Charakteren der meisten Sturm- und Drangwerke, dass er dem eigentlichen Geist der Ritterdramen nie nahekam.**

Und darum musste, als im Jahre 1784 „Verbrechen aus Ehrsucht“, 1786 „Die Jäger“ und 1789 „Menschenhass und Reue“ erschienen, das Mannheimer Theater seine Blüte erreichen. Der in den Jahren der Entwicklung geläuterte Stil hatte würdige und kongeniale Aufgaben gefunden. Die innige Verschmelzung zwischen Dichter und Schauspieler und damit die höchste Möglichkeit einer vollendeten Darstellung war gewonnen.

---

* Darin liegt die eminente Bedeutung des bürgerlichen Dramas für die Entwickelung der deutschen Schauspielkunst. An ihm und seinen einfachen Charakteren musste sich der Stil emporranken, bis er reif war für die differenzierten Gestalten unserer Klassiker.

** Diese letzte Behauptung scheint mir der Name „Spektakelstücke“, mit dem man in jener Zeit die Ritterdramen belegte, zu erhärten. Die Schauspieler wussten mit den oft extravaganten Charakteren dieser Gattung nichts anzufangen und stürzten sich dann mit Wonne auf die Volksszenen und Aufzüge.

Beilage: Das Repertoir von 1779—1803.

	1779—1781		1781—1786		1686—1793		1793—1803	
	Auf-führungen	Stücke	Auf-führungen	Stücke	Auf-führungen	Stücke	Auf-führungen	Stücke
Iffland	3	2	22	4	58	11	148	24
Engl. Lustspiele .	32	8	60	11	80	15	47	9
Stephanie. . . .	23	6	20	9	21	1	14	1
Franz. Lustspiele .	39	12	9	3	3	1	—	—
Kotzebue.	—	—	—	—	43	6	300	33
Gemmingen . . .	3	1	11	1	6	1	7	1
Grossmann . . .	3	1	11	1	5	1	2	1
Schröder	—	—	25	4	32	8	35	4
Brandes	—	—	11	4	10	3	—	—
Jünger.	—	—	13	4	51	8	68	6
Babo	—	—	18	2	19	2	26	3
Beck	—	—	—	—	5	2	32	4
Beil	—	—	5	2	17	5	—	—
Goethe	3	1	6	2	13	2	—	—
Schiller	—	—	18	3	8	3	15	4
Lessing	5	2	10	3	11	2	5	2
Ritterdrama . . .	9	1	14	2	12	2	17	2
Sturm u. Drang .	6	2	9	2	13	4	9	2
Shakespeare. . .	11	4	29	8	43	9	27	4
Regeldrama . . .	9	4	4	1	—	—	—	—

So zeigen denn die Jahre 1781—1786, in denen der Mannheimer Stil sich erst zu entwickeln begann, nur in geringerem Masse die Herrschaft des bürgerlichen Dramas. Noch sind Goethe und insbesondere Schiller ein bedeutsamer Faktor im Repertoir, so sehr sich Schröder und Iffland auch schon breit machen. Auffallend ist die Häufigkeit der Shakespearevorstellungen, die auch noch in der Glanzperiode angehalten hat. Sie erklärt sich aus dem Eifer, mit dem Dalberg und sein Theater dem grossen Schröder nachstrebten, sowie aus der Neigung, mit der die Bearbeiter Shakespeares für die Mannheimer Bühne und auch die Schauspieler

des dortigen Theaters die Werke des Briten in die bürgerliche Sphäre herüberzogen. Der geläuterte Geschmack dieser Epoche äussert sich deutlich in der Abnahme der Stephanieschen Stücke, der englischen und französischen Lustspiele. Die Folgezeit geht darin noch weiter.

Die Glanzperiode des Mannheimer Theaters zeigt die Früchte der voraufgehenden Entwicklung. 350 Aufführungen von bürgerlichen Dramen und Lustspielen treten 100 der Klassiker, des Sturm- und Drangs, des Ritterschauspiels und Shakespeares gegenüber.

Die Zeit des Verfalls steht dann ganz im Zeichen des bürgerlichen Dramas. Goethe wird überhaupt nicht mehr, Lessing fünf mal gespielt. Nur Schiller erlebte 15 Aufführungen.* Dafür aber ging Iffland 144 mal und Kotzebue an die 300 mal über die Bühne. —

Die Grundlage für die Entwicklung des schauspielerischen Stils und des Ruhms der Mannheimer Bühne überhaupt war die gefestete Organisation des Theaters. In ihrer Begründung liegt mir ein eminentes Verdienst Dalbergs. Durch sie hat der Intendant das erstaunliche Aufblühen seines Instituts wesentlich bedingt. Wie in einem Staat die Unruhen und Wirrnisse des Kriegs die Pflege des geistigen Lebens hintanhalten, in den Jahren des Friedens und der Ruhe aber Kunst und Wissenschaft sich mächtig entfalten, so ist auch das Gedeihen jedes Theaters unweigerlich geknüpft an Ordnung, Zucht und Sittlichkeit im Betriebe des Ganzen.

Darum — wenn wir die Theaterverhältnisse jener Zeit, in der Dalberg sein Theater zu begründen anfing, überschauen und bedenken, dass der Uebergang von den wandernden Bühnen und ihrer laxen Form zu den stehenden Theatern sich noch keineswegs ausgeglichen und endgültig vollzogen hatte, wenn wir sehen, wie stark die Gewohnheiten

---

* Diese verhältnismässig hohe Zahl ist auf den Einfluss Becks zurückzuführen.

der früheren Jahre dem leichtlebigen Völkchen der Schauspieler noch anhafteten, werden wir in der festen Organisation des Mannheimer Instituts durch Dalbergs Hand eine Forderung der Notwendigkeit erkennen.

Der Rollenstreit der Damen Seyler und Brandes gab bekanntlich den äusseren Anstoss. So kamen die ersten Theatergesetze vom Jahre 1780 zustande.

Sie regeln das „monatliche Repertorium" jedes Schauspielers und suchen einen geordneten Gang der Proben zu erwirken, indem sie für Fehlen oder Zuspätkommen gewisse Strafen ansetzen. Die Höhe derselben scheint erstaunlich, mag aber durch die bisherige Willkür der Schauspieler gefordert gewesen sein. Insbesondere wirft die Bestimmung, dass „kein Mitglied der Gesellschaft mit jemand, der zum Theater gehört, keinen Streit anfangen, oder Jemand mit Worten oder Taten misshandeln" (Martersteig, S. 408) dürfe, ein grelles Licht auf die Verhältnisse, aus denen das Mannheimer Theater sich zu entwickeln hatte. Zeitigte doch — noch lange nach Abfassung dieser Gesetze — der Streitfall zwischen Fräulein Toskani und Herrn Seyler die ungeziemendsten Ausdrücke, um in Tätlichkeiten zu enden. Es ist eben nicht zu vergessen, dass in dieser Periode des Uebergangs, in der sich der Schauspielerstand aus der gesellschaftlichen Nichtachtung — vornehmlich durch das Verdienst Ludwig Schröders — erst empor zu arbeiten begann, immer noch selten Leute aus den höhern und gebildeten Klassen sich der Bühne zuwandten, dadurch aber oft die unberechenbarsten Elemente in einer Truppe vereinigt waren.

Diese ersten Theatergesetze bilden die Grundlage für den weiteren Ausbau der Organisation. Darin liegt ihre Bedeutung, wenn sie auch bald vertieft, ergänzt und durch neue ersetzt werden sollten.

Nachdem Seyler die Leitung des Mannheimer Theaters hatte niederlegen müssen, war die Zeit für eine Neuorganisa-

tion der Leitung reifgeworden. Zwei Gesichtspunkte bestimmten Dalberg vor allem bei der Umgestaltung. Einmal gedachte er selbst herauszutreten aus der Passivität, in der er bisher dem künstlerischen Entwicklungsgang des Theaters gegenüber verharrt hatte, und sich aktiv an der Direktion zu beteiligen. Zum andern wollte er — da es ihm fern lag, monarchisch das Ganze unter seine Hand zu zwingen — den Schauspielern insgesamt Anteil an dem Gang der Geschäfte einräumen. Die ganze künstlerische Intelligenz des Theaters sollte dessen Geschick leiten. „Diese konstitutionelle Regierungsform", merkt Koffka an, „erwies sich als die geeignetste und nützlichste für den Organismus des Theaters" (Koffka, S. 86).

In dieser Absicht bestimmte Dalberg am 13. Februar 1781: die artistisch-technische Leitung des Theaters liegt in der Hand eines Regisseurs, der von der Gesamtheit der Schauspieler gewählt wird. „Derselbe führt die Theater-Regie in ihrem ganzen Umfange" und sein gebieterisches Wort „erstreckt sich auf alles, was die Ordnung auf dem Theater und unter der Gesellschaft erfordert" (Pichler S. 324). Zur Unterstützung war ihm ein zweiter Ausschuss an die Seite gestellt.

Ueber dem Ganzen aber stand die Intendance, der die Verteilung der Rollen und die Entscheidung in allen Streitfällen zukam.

Dies waren die Grundlagen der neuen Organisation. Ihre geringen Lücken füllte die Folgezeit aus.

So wurde am 15. Mai 1781 bestimmt, dass der Ausschuss auch das Repertoir festzulegen habe. Gleichzeitig fand eine Erweiterung des Ausschusses durch Hinzuziehung der ersten Schauspieler (später auch des Dekorateurs) statt.

Dieser grosse Ausschuss nun kam ungefähr alle 14 Tage beim Intendanten zusammen, um über Repertoir, Theaterdisziplin, Annahme von neuen Stücken, Verbesserungen und Anordnungen zu beraten, um über stattgehabte Aufführungen

die Kritik des Intendanten oder eines der Ausschussmitglieder zu vernehmen.

Genau geregelt und schriftlich festgelegt wurde die Tätigkeit dieses grossen Ausschusses erst ein Jahr darauf, am 23. August 1782.

Die Bestimmungen über Annahme neuer Stücke, über Theaterdisziplin, Verbesserungen und Aenderungen von Rollen oder Stücken wurden klar und deutlich präzisiert. Die Kritiken von Seiten der Schauspieler sollten alle Personalien vermeiden, „ohne Namensunterzeichnung eingeliefert werden", um Unzuträglichkeiten unter den Mitgliedern zu vermeiden.

Neu wurde hinzugefügt, dass „alles, was in denen verschiedenen Theaterjournalen Neues, Merkwürdiges eingerückt worden, in Vortrag und Beurteilung kommen" (Pichler, S. 327) solle. Ferner gelangte das Institut der dramaturgischen Fragen in Aufnahme, welche von der Intendance den Ausschussmitgliedern zur Beantwortung aufzugeben seien.

So war eine Organisation ins Leben gerufen, deren Frucht in der Weiterentwicklung des Theaters leicht dem Auge sich darstellt. Sie ist ausgezeichnet durch den grossen Blick auf das Ganze. Alle geistigen Kräfte wurden herbeigezogen zum Nutzen der Gesamtheit, Anregung und Erziehung zum selbständigen Denken über künstlerische Fragen sollten den Intellekt fördern und zu tieferem Verständnis der Dichtung und des Wesens der Schauspielkunst führen.

Es ist gewiss kein Zufall, dass dieser Mannheimer Theaterausschuss fast einzigartig in der Geschichte der deutschen Schauspielkunst vorliegt. Für jede produktive Kunst bringt es Gefahren, wenn sie sich mit ihrer Theorie in ausgedehntem Masse abgibt. Und es bedeutet eine nicht geringe Gefahr für die dem Intendanten unentbehrliche Selbstherrschaft, wenn er seinen Schauspielern zu grosse Rechte einräumt auf die Leitung des Ganzen. So ist dieser Gedanke

des Ausschusses mehr aus der Theorie und dem Dilettantismus als aus der Praxis geboren. Und es ist erklärlich, dass kein Theater des 19. Jahrhunderts ihn aufgenommen hat.

Dalbergs Autorität freilich scheint unter jenem Ausschuss nie gelitten zu haben. Er waltete mit Unparteilichkeit und Gerechtigkeit über dem Ganzen und hatte für einleuchtende Gründe stets ein williges Ohr. Kaum je verfuhr er zu rigoros oder tyrannisch — der autokratische Befehl an Iffland, Beil und Meyer, sie müssten alle drei die Rolle des Lear einstudieren, ist vereinzelt geblieben — und oft zeigt er Nachsicht und Milde.

Doch blieb er bei den Einrichtungen des Jahres 1782 nicht stehen. Die Zeit brachte Erfahrungen, Lehren, Notwendigkeiten, denen Dalberg Rechnung trug. Er gründete eine Theatertanzschule, um den „jungen Schauspielerinnen Anstand und Benehmen beizubringen" (Martersteig, S. 167). Ebenso schuf er mit der Einführung von Leseproben eine wertvolle Neuerung. Scheinen sie sich auch in Mannheim — durch die Nachlässigkeit der Schauspieler — nicht recht bewährt zu haben, so trifft die Schuld nicht die Institution. Goethe, Immermann, Laube haben gezeigt, welche guten Früchte diese Leseproben bei richtiger Pflege zu Tage fördern können.

Mit dem Jahre 1789 kam das Ende der Ausschusssitzungen herbei. Dalberg hatte keine Zeit mehr, sie zu leiten und im Gang zu halten. Und die Schauspieler, vornehmlich Iffland, hatten kein Interesse an der Aufrechterhaltung dieser festen Formen. So zerfielen sie allmählich.

Wollten wir zum Schluss Dalbergs organisatorische Tätigkeit sub specie aeternitatis betrachten und ihren bleibenden Wert erwägen, so würde sich wohl das Folgende ergeben:

Die Organisationen Dalbergs, die den äusseren Betrieb des Theaters zur Zucht und Ordnung bringen wollten, müssen aus ihrer Zeit begriffen werden. Sie haben wesentlich beigesteuert, das Theater aus der laxen Verworrenheit

und Willkür der wandernden Bühnen zu einem gefesteten und gesicherten Bau zu erheben. Mit der Vollendung dieser ihrer Aufgabe sind sie wesenlos geworden.

Und auch die Einrichtungen, die den Geist der Schauspieler anzuregen und zu selbständigem Nachdenken zu erziehen berufen waren, taten wohl ihre temporäre Wirkung. Der starke Impuls zur geistigen Durchbildung eines Standes, dessen Niveau im Ganzen noch sehr tief stand, war damals wohl angebracht und bedeutungsvoll. Aber ein Recht auf allgemeingültige und dauernde Bedeutung werden jene Institutionen nicht erheben dürfen.

Im übrigen soll man die Leistungen des Intendanten Dalberg nach ihrem Erfolg bemessen.

Sie haben zum grossen Teil daran mitgewirkt, die Glanzperiode des Mannheimer Theaters heraufzuführen, und ihnen fällt ein Hauptverdienst zu, wenn man in den Jahren 1788 bis 1793 die Mannheimer Bühne unter die ersten in Deutschland zählte. Sagt doch der Chronist: „Die Mannheimer Bühne verdankt dem Freiherrn von Dalberg, was sie nun ganz ist! Geschmack, Kenntnis, eigne Sorgfalt den Genius im Künstler hervorzurufen, erhoben durch ihn die Mannheimer Bühne zu einer der ersten Deutschlands, denn keine hat so viel grosse Talente zugleich aufzuweisen. Zudem herrscht hier auf der Bühne ein Ton der Sittlichkeit, eine Würde des Betragens, dass sämtliche Mitglieder in vollem Besitz der allgemeinen Achtung sind. Kabalen und Intriguen und der so gewöhnliche Rollenneid sind hier unbekannt; jedes Mitglied kennt seine Pflicht und thut sie gern“ (Pichler, S. 119).*

---

* Benutzt sind die bei Martersteig u. Pichler mitgeteilten Gesetze und Verordnungen. Der von mir vertretenen und begründeten Ansicht über den Wert und die Bedeutung der Dalbergschen Organisationen möchte ich an dieser Stelle einige anders gerichtete Meinungen gegenübersetzen:

Speidel u. Wittmann, Bilder aus der Schillerzeit. Stuttgart 1885. Die Form der Angriffe Wittmanns verrät Gehässigkeit

Bedarf es da noch eines Beweises für den Wert der Organisationen des Freiherrn von Dalberg?

(wenn er Dalberg immer nur den „Reichsfreiherrn Hochwohlgeborenen, insonders Hochzuvenerierenden Herrn Geheimen Rat“ tituliert). Die Darstellung ermangelt der Sachkenntnis, des historischen Verständnisses und der abwägenden Beurteilung. Sie ist ausgestattet mit ungeziemenden, feindseligen, oft ins Gewöhnliche gearteten Ausdrücken. Es heisst: „Dalberg war der Doktrinär der Schauspielkunst. Was nur in dieses Fach einschlug, wurde von ihm rubricisiert, schematisiert, dogmatisiert. Seinen Theaterausschuss verwandelte er in ein ästhetisches Bureau, das alles und jedes sauber zu Protokoll bringen und mit diesen Protokollen neue Bahnen vorzeichnen sollte. Gewiss erstrebte er das Beste; dass er aber seine Zwecke durch theoretische Spielereien, durch dramatische Preisfragen, mit denen er seine Künstler heimsuchte, zu erreichen wähnte, ist geradezu einfältig.“ Weiter: „Es ist unglaublich, wie die Mannheimer von ihrem Baron gehofmeistert wurden, und man kann sich denken, was der junge Schiller in dieser Atmosphäre gelitten haben mag, er, der als Theaterdichter Stücke schreiben, als Mitglied des Theaterausschusses fremder Leute Werk begutachten, als Mitglied der deutschen Gesellschaft ästhetische Aufsätze verfertigen sollte, und nach 3 Seiten hin dem doktrinären Feldwebel Gelegenheit zum Kritisieren u. Schematisieren gab.“ (Vgl. Schillers Worte, weiter unten.)

Brahm, Schiller. Berlin 1885. Er beurteilt den Organisator Dalberg wie das obige Buch, natürlich mit mehr Takt. Er stellt Dalberg hin als selbstbewussten und unverbesserlichen „Doktrinär“ (dies Wort erinnert sehr an Speidel u. Wittmann).

Im Gegensatz dazu möchte ich das Urteil Schillers in der Thalia von 1785 wiedergeben. (Bekanntlich standen damals schon Dalberg und Schiller in einem ziemlich kühlen Verhältnis zu einander.) „Der Freiherr von Dalberg ist die Seele der Mannheimer Bühne, aber nichts weniger als Despot ihrer Glieder. In der inneren Maschinerie dieses Theaters, welches grösstenteils das Werk seines philosophischen Geistes und seiner patriotischen Bemühungen ist, herrscht keine diktatorische Tyrannei.“

---

3. Kapitel.

Wolfgang Heribert von Dalberg als Dramatiker.

Der Intendant des Münchener Theaters, Professor Joseph Maria Babo, schrieb im Jahre 1782 sein Drama „Otto von Wittelsbach“ und zehn Jahre danach das Schauspiel „Bürgerglück“. In dem einen gestaltet er das bekannte Ereignis aus der bayerischen Geschichte, die Ermordung Kaiser Philipps zu Bamberg durch den Pfalzgrafen Otto von Wittelsbach. Im andern erzählt er uns die Geschichte einer Heirat, die sich im Hause der Hofrätin Wollrad vollzieht. Dort schreitet die Handlung in breiter Entfaltung fort. Sie geschieht in innerer, notwendiger Abhängigkeit von dem Charakter des Helden. Sein Wesen ist der Quell aller Geschehnisse. „Gott schuf ihn mit feurigem Blut und grosser Seele, dadurch ward er Held — und Verbrecher“. Mit grosser dramatischer Kraft entwickeln sich die Begebenheiten, um in der gewaltigen und wuchtigen Szene der Ermordung des Kaisers ihren künstlerischen Höhepunkt zu finden. — Hier ist die Aufgabe der Handlung, die Vorzüge des Bürgertums und die Gebrechen des Adelstandes zu illustrieren. Sie ist ohne innere Entwicklung, wird nur durch zufällige Aeusserlichkeiten daran gehindert, nach dem ersten Akt schon zu Ende zu sein, und ist jeder Notwendigkeit bar. Die Geschehnisse haben im Grunde mit dem Charakter der Personen nichts zu tun.

Diese selbst sind in dem ersten Drama warm und lebensvoll gezeichnet: Menschen von Fleisch und Blut, von starkem Hang zu individualistischer Betätigung. — Im andern

hingegen sind sie reine Typen und aller persönlichen Regung abhold.

Jenes ist ein Panegyrikus auf das Haus Wittelsbach und das Kurfürstentum Bayern — und über diesem prangen in goldenen Lettern die Worte: „Bürgerglück, reines Bewusstsein, redliche Liebe und Tugend".

Kann es einen schärferen Gegensatz geben, als er zwischen diesen beiden Dramen besteht? Und wie konnte es geschehen, dass aus der Künstlerseele éines Menschen zwei so konträre Schöpfungen sich losrangen?

Die Lösung dieses Phänomens ist die Geschichte des Ritterschauspiels und des bürgerlichen Dramas.

Das Ritterdrama ist entstanden unter dem Einfluss von Goethes „Götz von Berlichingen" und in Anlehnung an die Werke des „Sturm- und Drangs". Mit diesem ist es besonders innig verknüpft und hat mit ihm manchen Autor gemeinsam. Die Verwandtschaft äussert sich in Form und Inhalt, in der Technik und in den Ideen. Nur ist der Stoffkreis des Ritterdramas auf ein engeres Gebiet begrenzt.

An künstlerischem Wert kommt das Ritterdrama seinen Vorbildern nicht gleich.* Indes hat es eine grosse Leistung gezeitigt, die getrost sich jedem Werk des „Sturm- und Drangs" an die Seite stellen darf, ich meine „Golo und Genovefa" von Maler Müller. Die Vorliebe des Ritterdramas für Stoffe aus der Geschichte bedingt es, dass die Handlung auf einem bedeutsamen Hintergrund sich abspielt, dass sie ein weites Zeitbild wiederspiegelt und aussergewöhnliche Geschehnisse umfasst. Das Geschick hervorragender Menschen zieht an unseren Augen vorüber. Und an diesen besonderen Menschen erleben wir auch besondere Seelen: Seelen gross im Guten und gross in der Sünde. An ihnen rankte das Ritterdrama sich empor; hier ist

---

* In seiner Bedeutung überhaupt aber wird es nach meinem Dafürhalten heutzutage zu wenig gewürdigt.

ein reiches Feld für poetische Gestaltung. Darum birgt das Ritterdrama eine Fülle ergreifender Szenen, und es erreichte in „Golo und Genovefa“ an dichterischem Gehalt ein ungewöhnlich hohes Mass. Die Menschen bestimmen den Gang der Handlung, ihr Charakter strömt in die Geschehnisse aus. Nur selten spielen Zufälligkeiten eine Rolle. Dabei ist die Handlung breit ausgesponnen, reich an Nebenszenen und Episoden. Mit Ort und Zeit schaltet sie frei. Die Gestalten des Dramas sind frische, lebendige, innerlich geschaute Menschen. Sie sind Einzelmenschen, die nicht der Alltag zeitigt. Und hie und da erweitert sich ihr Selbst zum Selbst der Welt, wie in der grandiosen Schöpfung der „Mathilde“ in Müllers „Genovefa“. Die Handlung beschliesst in ihren grossen Geschehnissen meist eine Idee. Nicht selten ist sie begleitet — wohl in Nachahmung des „deutschen“ Zuges im „Götz“ — von einer ausgesprochen nationalen und patriotischen Tendenz. Und diese gilt bald der Verherrlichung eines Fürstengeschlechts, bald dem Ruhm eines Landes. Gerade der bayerische Patriotismus wählte gern die dramatische Form.

Als Reaktion nun gegen das Ritterschauspiel trat das bürgerliche Drama in die Erscheinung. Man empfand Widerwillen gegen alles Extravagante und Aussergewöhnliche und neigte sich dem Durchschnitt zu; man tadelte die freie Technik als fehlerhaft und kehrte zum geschlossenen Bau des Dramas zurück. Und in dieser Reaktion liegt eben die Bedeutung der Ritterdramen für die bürgerliche Gattung. Positiv beeinflussten die Entstehung des bürgerlichen Dramas Lessing und zumal die Franzosen. Aus Frankreich wirkte in Sonderheit der Gegensatz des Adels und des Bürgertums ein. Der Emancipationskampf des Bürgerstandes gegen den Adel hatte hier in der Literatur schon lange seinen Niederschlag gefunden, bevor er in der Revolution zum praktischen Austrag kam. Und er gelangte als wichtigstes Motiv des bürgerlichen Dramas mit den „mo-

ralisierenden und spiessbürgerlichen Rührstücken“ eines Diderot, eines Mercier, eines Sedaine über den Rhein.

Lessing und die Franzosen trafen in Deutschland auf gepflügtes Feld. Immer schärfer machte sich hier das Bestreben geltend, das deutsche Nationalempfinden gegen das Franzosentum der höheren Stände auszuspielen. Insbesondere ist das ältere bürgerliche Drama in seinen aus Bayern stammenden Vertretern — das noch in lebhafter Fühlung mit dem Ritterdrama und dem „Sturm und Drang“ steht — Träger dieses Motives. So heisst es im „teutschen Hausvater“ Gemmingens: „Ein teutscher Biedermann soll an dem Grabe des teutschen Hausvaters vorübergehen und sagen, er war werth, ein Bayer zu sein.“ In der Folge rückte jedoch das nationale Element mehr in den Hintergrund. Nur der Hass gegen den Adel als Träger einer verderbten Kultur blieb bestehen. Und — wie am Ausgang des Mittelalters das Bürger- und Bauerntum gegen den Ritterstand ausgespielt wurde — so trat auch jetzt das Bürgertum als Prinzip der Rechtlichkeit und der Tugend gegen den verkommenen und morschen Adel in die Schranken. Und man schwelgte in der breiten und behaglichen Ausmalung aller der Vorzüge dieser Klasse. So entstand als neues Moment in der Entwicklung des bürgerlichen Dramas das „Familiengemälde“.

Wie stark das bürgerliche Drama in seiner Zeit wurzelte, das erhärtet ein Vergleich mit der Popularphilosophie des 18. Jahrhunderts. Repräsentieren doch nun einmal Philosophie und Poesie im Grunde nichts anderes als verschieden geartete Prägungen des Zeitgeistes.

Der Lieblingsgrundsatz der Nicolai, Moses Mendelssohn, der Garve und Engel war überall, in allen Dingen und Meinungen den Mittelweg einzuschlagen, niemals den kühnen Flug ins Extrem zu wagen. Oder wie es im „Philosophen für die Welt“ heisst: „Weder für die Wohllüste des Geistes, noch für die Wohllüste des Körpers ist der Mensch allein geschaffen: in beyden stürzt Uebermass ihn ins Elend“ (aus: „Die Göttinnen“). Die Grundlage alles Denkens und

Handelns muss der gesunde Menschenverstand sein. Er soll unser ganzes Leben lenken und richten. Und auf ihm baut sich die höchste Forderung der Popularphilosophie, vornehmlich die Moses Mendelsohns auf: die Maxime der Toleranz. Sie riss die Gegensätze der religiösen Ueberzeugungen nieder und lehrte die „Achtung vor dem Menschen in jeder Gestalt". — Hauptaufgabe schien den Popularphilosophen „die Beförderung der menschlichen Glückseligkeit"; da diese nur auf dem Boden der Aufklärung gedeihen kann, so war ihnen die Verbreitung der Ideen der neuen Zeit das grösste Verdienst für das Wohl der Menschheit. So lag ihnen auch der Wert der Dichtkunst auf moralisch-didaktischem Gebiet. „Emilia Galotti" galt ihnen — hier berühren sich Popularphilosophie und bürgerliches Drama zum Greifen nah — darum als Idealkunstwerk. Zu ihm blickten sie in uneingeschränkter Bewunderung empor und von ihm abstrahierten sie ihr ästhetisches Glaubensbekenntnis. Sie hielten dafür, dass der Dichter auf „Beförderung der Tugend, auf Erweckung edler und rechtschaffener Gesinnung arbeite." Und „wehe dem Dichter, dem an dem Tadel des Sittenrichters weniger liegt, als an dem Spott des Kunstrichters!" (Aus „An Herrn Z. . .")*

Alle diese Ideen nun, wie sie die Schriften der Popularphilosophen durchziehen, finden wir mutatis mutandis als Motive des bürgerlichen Dramas wieder. Schiller hat sie sehr glücklich in den bekannten Xenien zusammengefasst.

Noch einige Worte über die Technik des bürgerlichen Dramas. Die Handlung will ein „Gemälde" darstellen; sie will die Personen in einem gewissen Lichte zeigen, ohne mit den Charakteren in notwendiger Wechselwirkung zu stehen.

---

* Quellen:

Die hauptsächlichsten Werke des „Sturm- und Drangs", des „Ritterschauspiels" und des „bürgerlichen Dramas."

A. Eloesser, Das bürgerliche Drama. Berlin 1898.

W. Windelband, Geschichte der neueren Philosophie. Leipzig 1904.

J. J. Engel, Der Philosoph für die Welt. Leipzig 1775 ff.

„Alles wird — wie Goethe sagt — von aussen herein, nicht von innen heraus bewirkt.“ Verwechslung, Zuspätkommen, Täuschung, Aufdeckung verborgener Beziehungen sind die Momente, die — oft mit grossem Geschick ausgebeutet — den Gang der Geschehnisse bedingen. Die Handlung ist möglichst einfach gestaltet. Wenig Personen, wenig Nebenszenen und Episoden. In Ort und Zeit wird nach Möglichkeit die Einheit erstrebt. Die Personen sind Typen des Alltags. Doch ist durch eifrige Ausstattung mit Einzelzügen die Gefahr der Einförmigkeit gemieden.

Diese einleitenden Ausführungen sollen uns Dalbergs ästhetische Anschauungen historisch verstehen lehren. Iffland war das Ideal, dem Dalberg nach den Jahren seiner Entwicklung, in denen er den mannigfachsten Einflüssen sich zuneigte, aus tiefster Seele zuschwor und das er eigentlich sein ganzes Leben nie vergass. Seine Kritik über „Verbrechen aus Ehrsucht“ vom Jahre 1784 ist das erste laute und öffentliche Bekenntnis seiner ästhetischen Anschauungen, wie sie sich im Laufe der Zeiten zur Klarheit emporgerungen: ‘Verbrechen aus Ehrsucht’ macht seinem Verfasser und unserer Bühne viel Ehre. Als Stück ist es wahre, grosse Freskomalerei; herrlich gewählte Situationen; edle Simplizität im Plan; Wahrheit in Sprache und Ausdruck; reine Moral; fern von Lokalanspielungen, Satyre und bitterer Kritik. Ein fürtrefflich Schauspiel! Würden alle die vorzüglichsten Pflichten den Menschen unter diesem Gesichtspunkt, und mit so lebhaften Bildern einzeln auf der Bühne dargestellt werden, so könnte die Bühne wahre Schule der Sitte werden; und das Theater, für das solche Stücke nach diesem Plane geschrieben wären, würde eine neue Epoche machen“ (Martersteig, S. 246). Kann man sich ein Glaubensbekenntnis von grösserer Begeisterung und Ueberzeugungstreue denken? Und immer mehr griff das Iffland’sche Familienstück in Dalbergs Herzen Platz. So dass der Intendant zwei Jahre später allen Zweifel an der Vortrefflichkeit

der Dramen dieses Verfassers für unmöglich hält: „Es wäre überflüssig, über den Wert dieses deutschen Stücks (er meint die „Jäger") noch etwas sagen zu wollen" (Martersteig, S. 292). Und ebenso enthusiastisch spricht er sich noch nach 8 Jahren in dem Prolog zur Wiedereröffnung des Theaters aus. Er entwickelt hier das Programm, mit dem er in der Folgezeit an die Oeffentlichkeit treten will, und sagt von den Stücken, die den festen Bestand seines Spielplans repräsentieren sollen, sie mögen zeigen

„Wie der Bürger den Gesetzen treu,
Den Fürsten unterthan
An seines deutschen Weibes Seite
Dem Staate gute Kinder bildet.
Wie Fleiss und Sitten-Einfalt auf dem Lande
Ein Muster aller Stände sind,
Die Quellen häuslicher Zufriedenheit.
O sagt, verdient die Kunst,
Die so ergötzt,, die so belehrt,
Nicht Sittenbildnerin zu heissen?"
(„Annalen des Theaters" von 1794. 13. Heft.)

Damit wäre der Kreis gezogen, der Dalbergs ästhetische Ansichten umschliesst. Auszufüllen ist er mit allem, was wir über die Motive und die Technik des bürgerlichen Dramas — dessen typischer Vertreter Iffland ist — gesagt haben.

Freilich hat Dalberg nichts zu tun mit den niederen Repräsentanten der Gattung. Seinen feinen und geläuterten Geschmack stiessen die Machwerke eines Stephanie ab. Ihm sind diese „wahren Schilderungen einer gewissen niederen Klasse von Menschen, in gemeinem, geschmacklosem Vortrag gebracht" verhasst. Und er tadelt ihren „weitschweifig-läppischen Dialog, die blosse Berührung der Oberfläche von Charakteren, die seichten Wiederholungen und Ueberhäufung moralischer Ansprüche" (Martersteig, S. 298).

In diesem Sinne verdrängte er auch mehr und mehr Stephanie vom Spielplan seines Theaters.

Aber auch Schröder kann vor ihm nicht bestehen. Es wird ihm nicht leicht gefallen sein, die dramatische Produktivität des Mannes anzugreifen, den er als Schauspieler so warm verehrte. Dass er es getan, gereicht ihm zur Ehre. Dem „Vetter von Lissabon" gegenüber hält er mit seinem Urteil noch zurück: er zweifelt nur, „ob das Stück des Kunstkenners Kritik bei näherer Prüfung aushält" (Martersteig, S. 293). Doch der „Ring" verscheucht alle persönlichen Bedenken: er nennt dieses Lustspiel ohne alle Umschweife ein „unsittliches Sittengemälde. Der erste Akt sei in einem trivialen Ton geschrieben, welcher unter gemeinen Bürgern, geschweige denn Leuten von Stande kaum erträglich ist, schleppend, des Hin- und Herlaufens im Garten sei kein Ende" (Martersteig, S. 330). Und er beschliesst sein Urteil mit dem Wort, der „Ring" könne sich an Minderwertigkeit dem kürzlich gegebenen andern Stück Schröders „Um 6 Uhr ist Verlobung" würdig an die Seite reihen.

Ueber den Gesichtskreis des bürgerlichen Dramas hinaus lässt Dalberg seinen Blick erst spät und zögernd schweifen. Starr haftete sein Auge Jahrzehnte lang an den mageren und dürren Feldern des bürgerlichen Dramas und drang eigentlich nie hinaus auf die blühenden Auen Goethes und Schillers, schaute niemals herzhaft auf zu den leuchtenden Gipfeln der Klassik. Die Erstlinge Goethes und Schillers, soweit sie dem Ritterschauspiel oder dem bürgerlichen Drama nahestanden, nahm er zwar mit Verständnis auf. Clavigo, die Räuber, Kabale und Liebe fanden seinen Beifall, und längere Zeit stand er mit Goethe und Schiller in Unterhandlung um neue Stücke. Je mehr aber die beiden sich von den Werken ihrer Jugend entfernten und die Wege ihrer Zeitgenossen hinter sich liessen, desto weniger konnte ihnen Dalberg folgen. Vor ihrer Vollendung stand Dalberg ratlos da wie ein Mann, der in die Sonne schaut: die Licht-

fülle blendet sein Auge. Goethes reife Dichtungen, Egmont, Tasso, Iphigenie gingen spurlos an ihm vorüber. Und die Werke des geläuterten Schiller liessen ihn kalt oder reizten seinen Widerspruch. Schon beim „Fiesko“ versagten seine Fähigkeiten. Seine Kritik dieses Werkes charakterisiert ihn. Sie lautet: „Ich habe die verschiedenen Urteile über dieses Werk gesammelt und daraus folgende Bemerkung gezogen:

1. Die Schönheiten (sic!) in diesem Stück sind zu häufig. Der Dialog hat einen zu hohen Schwung, als dass das Publikum bei der ersten Vorstellung dieses Schauspiels hätte vollkommen verstehen und sich daran ergötzen können.

2. Es spielt zu lang. Szenen und Dialog hätten gedrungener sein können, sein sollen.

3. Die Maschinerie des Theaters ist zu sehr gehäuft.

4. Die Deklamationsszene der Julia Imperiali am Ende des 4. Aktes und die darauffolgende Liebesszene der Leonore sind zu gedehnt.

5. In der Szene mit dem Maler hat man mehr gedrungene Kürze gewünscht.“ (Martersteig, S. 235).

Und derselbe Mann, der die Ifflandschen Stücke mit der grössten Begeisterung aufnimmt, ihre Vorzüge in allen Tonarten des Lobes preist, hat kein Wort übrig nach der Aufführung des „Don Carlos“.

Sehr klar zeigte sich insbesondere während der Regieführung Becks die Geschmacksrichtung des Intendanten. Da macht er sogar gegen die Aufführung von „Kabale und Liebe“ Einwände, die früher für ihn nicht bestanden hatten. Er sagt am 27. Mai 1799: „Dies Stück (‘Kabale und Liebe’), welches der Autor selbst in dem dermaligen Geist nicht würde geschrieben haben, um Fürsten Würde und Ansehen an den Pranger zu stellen, bleibt weg. Es gibt ja noch manche schöne und unbedenklich zu gebende Stücke“ (Walter, S. 246). Man muss freilich bedenken, dass die Revolution ihn nervös gemacht haben kann: zum ästhetischen Unbehagen trat ein politisches. Noch unzweideutiger spricht sich seine

Abneigung gegen die Klassik in seinen Bemerkungen über den „Wallenstein“ aus. Als Beck 1799 an Dalberg das Ersuchen stellte, dies Werk für die Mannheimer Bühne zu erwerben, braucht Dalberg allerlei Ausflüchte, um das Gesuch abzulehnen: „es habe keine Eile; das Drama sei gegenwärtig nicht gut zu besetzen, auch solle es theatralisch nicht sonderlich wirkend sein“ (Walter, S. 244). Und 2 Jahre darauf lehnt er eine nochmalige Anfrage offen und entschieden ab: „Wenn man Schillers Wallenstein gelesen hat und die mannigfaltigen Situationen sich lebhaft noch erinnert, welche dieses Werk dem Gedächtnis zurücklässt, kann man wohl mehr in diesem Schauspiel nicht wieder finden, als eine unvollendete Darstellung des Helden und der Personen, welche um und mit ihm weben und handeln. Dessen ohngeachtet lässt sich bestimmt voraus nicht angeben, ob und inwiefern es auf der Bühne gut und fleissig dargestellt, gefallen kann und wird. Ohne vorherigen Versuch möchte ich es nicht geradezu kaufen“ (Walter, S. 251). Das „Nein“, das man vor allem aus diesen Worten hört, war Dalbergs eigentlicher Wille. Nur bei „Maria Stuart“ machte Dalberg eine Ausnahme von seiner Abneigung gegen die klassischen Werke Schillers. Das Stück fand seinen ganzen Beifall; es „sei zu schön, alss dass man es in Mannheim nicht aufführen sollte.“ Und nach der Premiere schreibt er an Beck: „Dies Stück ist allerliebst, hat mir sehr gefallen“ (Walter, S. 253). Doch tritt dies Urteil als Ausnahme auf und bestätigt als solche nur die Regel.

Dalbergs Unverständnis Goethe und Schiller gegenüber charakterisiert ihn als Mann seiner Zeit. Sein Leben lang stand er auf dem Boden der bürgerlichen Sphäre und verliess ihn im Grunde nie, auch wenn er in seiner späteren Zeit eine leise Sehnsucht nach etwas Höherem bekundet.*)

---

* Quellen:

M. Martersteig, Die Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters. In Sonderheit die — in Walters Archiv des grossh. Hof- und National-

Diese Grundzüge von Dalbergs ästhetischem Weltbild finden ihren Abschluss in vereinzelten Anschauungen, die speziellerer Natur sind und die jenseits der zeitlichen Geschmacksrichtung stehen. Dalberg fordert im Drama, dass sich der Knoten natürlich löse und der Zuschauer von Akt zu Akt in Spannung erhalten bleibe. „Richtig und gut eingeflochtene Episoden machen das Ganze zu einem lebhaften Bild." Mit Entschiedenheit kämpft er gegen die Weitschweifigkeit der deutschen Dramen und sieht ein Haupterfordernis jeder Bühnenwirkung in der guten Charakteristik der handelnden Personen. Jede Uebertreibung und jede Karrikatur rächt sich empfindlich. Als „Zauberregel" für alle Theaterdirektoren bezeichnet er die Maxime: „Fesselt in den ersten Szenen sogleich den Geist des Zuschauers, dass seine Beschäftigung und Neugierde hinreichend Stoff zum Forschen erhalte" (Martersteig, S. 332). Und für Lustspiele liegt ihm das Geheimnis des Erfolges im „raschen Gang." Ein blendendes, buntes Gemälde muss vor den Augen des Zuschauers vorübergehen, ohne dass er Zeit gewinnt, durch Reflexion über die einzelnen Details der Szenen und der Charaktere nachzusinnen.

Wäre Dalberg ein tieferer und weitblickenderer Kritiker oder grösserer Dichter gewesen, so müsste notwendig eine klaffende Kluft zwischen beiden Tätigkeiten sich öffnen. So aber halten sie sich im ganzen die Wage und stellen ein anmutiges Wechselspiel dar. Auch der Dramatiker Dalberg rang sich im Laufe der Jahre immer mehr zum Ideal des bürgerlichen Dramas durch. Und wenn er in seinen letzten Schöpfungen — vielleicht unbewusst — eine leise Tendenz zur Klassik verrät, so ist dies nicht minder interessant, als wenn er denselben Fehlern erliegt, die er als Kritiker so hart mitgenommen.

---

theaters zu Mannheim abgedruckten — Beck'schen Regieberichte; sie sind bis jetzt vollkommen unberücksichtigt gewesen.

Singspiel und Melodrama.

Der erste Versuch Dalbergs, sich als Dichter zu betätigen, geschah ungefähr ums Jahr 1777. Und zwar war es das bei dem Adel und den Fürsten jener Zeit so beliebte Genre des Singspiels, dem er sich zuwandte. Diese Gattung von musikalischen Dramen — Melodramen nennen wir sie heute — war durch den „Pygmalion" des Rousseau aufgekommen und hatte in Deutschland vor allem durch Brandes' „Ariadne" grosse Anerkennung und Verbreitung gefunden. Sie hat die Absicht, den Gefühlsgehalt der Worte im Drama durch die begleitende Musik zu erweitern und zu vertiefen. Indes hat sie sich in Deutschland nicht allzu lang gehalten. Denn „sie kann bald widrig werden — wie Herder in der „Adrastea" sehr treffend anmerkt — weil Töne die Worte, Worte die Töne, als unvereinbar mit einander jagen. Sie ist den fliegenden Fischen gleich, die in beiden Elementen ihre Feinde finden. Die Aktion wird zerstückt, und die Musik, ihr vor- oder nacheilend, bleibt kraftlos."

Das Erstlingswerk Dalbergs heisst „Cora".*) Der Stoff ist den „Inkas" des Marmontel entnommen. Und die Ausführung scheint durch die „Alceste" Wielands angeregt. Denn Dalberg schickte das Werkchen Wieland zur Prüfung und zur Begutachtung. Nannte aber — ganz nach Art junger Autoren — dabei nicht sich als Verfasser, sondern einen gewissen „Mr. de D." Und Wieland durchschaute — oder

---

* Cora, Drama mit Gesang. Mannheim 1780.

Obwohl Martersteig und Walter das Werk nicht anführen, besteht kein Zweifel an Dalbergs Urheberschaft. — J. Minor führt in den Göttinger Gelehrten Anzeigen 1894 p. 41 ff. aus, dass neben Dalberg den Stoff der Sonnenjungfrau behandelt haben: Naumann 1780 (Stockholm); Winter 1779 (München); Cambini (la prêtresse du soleil Paris 1787); Berton 1789, Mehul 1790. — Edgar Istel nennt in seinem Werk: Die Entstehung des Melodrams (Berlin 1906) auch noch ein musikalisches Drama „Cora" des Frh. von Gemmingen, das 1780 in Mannheim erschienen sei. Es muss dies eine Verwechslung mit unserem Werk sein.

wollte sie nicht durchschauen — diese doch ziemlich offenliegende Verstellung nicht und spricht in seinem Bericht an Dalberg ganz gewissenhaft von dem „Mr. de D." als Urheber der „Cora". Aus diesem Grunde aber ist diese Kritik Wielands um so wertvoller für uns, da sie den Verdacht der Schmeichelei ausschliesst. Wieland sagt über das Werk (21. VI. 1777. Dalbergbriefe in München):

„Le sujet (tiré, comme Vous saurez, des Incas de Marmontel) est à mon avis des plus heureux pour être mis sur le theatre lyrique. Ce choix, et la façon dont Mr. de D. a su mettre à profit les points de l'action les plus propres à faire de l'effet, et dont il a traité surtout les scênes les plus pathetiques, font egalement honneur à son gout, et prouvent beaucoup de connaissance de la Nature du spectacle lyrique." Von grosser Wichtigkeit ist nun die folgende Stelle: „En ne regardant ce Drame, tel qu' il est, que comme une Esquise, je crois, que, si l'auteur ne dedaignera pas de prendre la peine de mettre les recitatif en vers (libres et non rimés) et les ariettes en Rhythme avec le rime—ce Drama fera un bel et grand effet sur un theatre lyrique tel que celui de l'Electeur Palatin." Die endgültige Fassung Dalbergs hat nämlich die gereimten Verse bei den Arien, Liedern, Chören und die ungereimten freien Rhythmen bei den Hymnen und Chören. Die gereimten Verse haben bei Wieland wie bei Dalberg starke Neigung zu jambischem Rhythmus; und der bei Wieland so charakteristische Wechsel von 2 und 3 taktigen Paaren in einer Strophe ist auch Dalberg eigen. Ebenso haben beide des öfteren rhythmisch-gereimte Dialoge. In den ungereimten, freien Rythmen hat Dalberg wie Wieland die ausgesprochene Tendenz zu Versen jambischer Art. — So dürfte es wohl über jeden Einwand erhaben sein, dass Dalbergs Aenderungen durch den Einfluss Wielands bedingt sind. Und insbesondere dürfte die „Alceste" — die nach H. Grimm und W. Scherer den Stil der „Iphigenie" Goethes vorbereitete — als das praktische Vorbild von Dalbergs

„Cora“ anzusehen sein. — Unrichtig ist es, wenn Minor meint (Göttinger Gelehrte Anzeigen, 1894, pag. 41 ff.), in der „Cora“ sei der Einfluss der Goethischen „Iphigenie“ bemerkbar, „welche bereits in diesem Jahre — 1780 — bekannt wurde.“ Dalberg verdanke ihr die Form der freien Rhythmen. Aber dieses Jahr 1780, in dem die versifizierte Fassung der „Iphigenie“ entstand, war das Druckjahr der „Cora“. Im Manuskript ist sie zweifellos lange vor 1870 vollendet gewesen. Das beweist:

1. der Brief Wielands über die „Cora“ von „1877“ (Dalbergbriefe in der Hof- und Staatsbibliothek zu München. Cgm. 4830).

2. Schweizer schreibt an Dalberg am 24. VI. „1778“: „Wie gern möchte ich wagen, die mir gnädigst zugeteilte Oper („Cora“) zu komponieren“ (ebenda).

3. das Urteil Seylers über die „Cora“ vom 27. Juli „1778“ (ebenda).

4. Gluck schreibt über die Komposition der „Cora“ an Dalberg unterm 8. Januar „1779“ (ebenda).

5. das Urteil der Frau La Roche vom April „1779“. (ebenda.)

6. die Aufführung des Werks im Gothaer Theaterkalender von 1779.

Es ist also an einen Einfluss der Goethischen „Iphigenie“ auf Dalbergs „Cora“ in keiner Weise zu denken. Viel eher dürfte die „Cora“ eine nicht unwesentliche Etappe darstellen auf dem Wege, der von der „Alceste“ zur „Iphigenie“ führt.

Dalberg erbat sich die begleitende Musik zu seinem Werk von Schweitzer, Gluck, Mozart und Vogler. Doch kam mit keinem der Komponisten ein Vertrag zustande.*) Das Werk blieb darum unaufgeführt. —

---

* Minor vermutet, Dalbergs Cora sei vielleicht der Text zu der Oper gleichen Namens von Naumann gewesen. Diese Vermutung wird widerlegt durch folgende Erwägungen:

In dem Werk Marmontels „Les Incas, ou la destruction de l'empire du Pérou" (Paris 1787) ist in die Geschicke des Helden Alonzo eine wenig dramatische, weit auseinander gedehnte Liebesgeschichte eingeflochten, wie folgt: Cora ist von ihren Eltern gezwungen worden, dem Dienst des Sonnengottes unter dem Gelübde der Keuschheit sich zu weihen. Bei einem Fest zu Ehren der Sonne lernt Alonzo de Molina sie kennen und lieben und wird wieder geliebt. Den Ausbruch des Vulkans von Quito benutzt Alonzo, um die Geliebte zu entführen. Doch kehrt Cora, von Gewissensqualen gepeinigt, in den Tempel zurück. Aber bald merkt Cora, dass sie Mutter ist. Sie wird des gebrochenen Gelübdes überführt und vor Gericht gestellt. Alonzo aber verlässt die Geliebte nicht und bekennt sich dem Tribunal als allein Schuldigen. In glänzender Verteidigungsrede wirft er den Richtern vor, sie achteten nicht die Heiligkeit der Mutterschaft: „la loi fatale est abolie. Les saints noms de père et mère ne sont plus un crime pour nous" und erreicht so die Freisprechung der Geliebten. Sie reichen sich die Hand fürs Leben. Alonzo fällt später im Kampf gegen die Spanier; und Kora stirbt über seiner Leiche.

Dalberg hat es verstanden, die von seiner Quelle oft stark ins Breite gedehnten Ereignisse mit energischer Hand zusammenzuziehen und in ein dramatisches Verhältnis zu bringen. Er schildert nicht lang, wie Alonzo und Cora sich kennen und lieben lernen; dies wird als Tatsache vorausgestellt. Die Entführung geschieht nicht durch ein zu-

---

1. das Naumann'sche Werk erschien erst 1780.
2. die Briefe Dalbergs, die seine Unterhandlungen über die Composition der „Cora" enthalten, nennen Naumanns Namen nicht.
3. Gluck schreibt noch am 19. Januar „1780" an Dalberg über die Composition der „Cora" (Codex der Dalbergbriefe in der Hof- und Staatsbibliothek zu München, Cgm. 4830): „D'abordque l'opera („Cora") que je fais arranger ici, et dont j'ai en l'honneur de vous parler sera finie, je me ferai le plaisir de vous la communiquer."

fälliges Ereignis, sondern wird bewusst herbeigeführt, indem Alonzo den Tempel des Sonnengottes in Brand steckt. Alonzo ist mit allen Mitteln zum Zentrum der Handlung geworden. Dalberg hat ihn mit allen erdenklichen Vorzügen ausgestattet, ihn zum Helden des Dramas gemacht, alle unwichtigen Nebenszenen beseitigt, so dass die Handlung einheitlich um Alonzo als festen Punkt sich gruppiert. Wie viel dramatischer ist es, wenn — bei Dalberg — Cora schon auf der Flucht mit Alonzo des Treubruchs überführt und zur Verantwortung geführt wird; wenn sie bereits auf dem Scheiterhaufen steht, ihre Schuld zu büssen und erst im letzten Augenblick durch das Ansehen des herbeieilenden Alonzo gerettet wird. Und ein wirksamerer Abschluss ist es natürlich, wenn Dalberg mit der Vereinigung der beiden Liebenden das Stück beschliesst, als wenn noch die weiteren Geschicke des Paares folgten.

Der Stoff wurde bekanntlich später auch von Kotzebue behandelt in seiner „Sonnenjungfrau" vom Jahre 1799. Es weist nichts darauf hin, dass er Dalberg gekannt habe. Bei ihm wird Cora während eines Stelldicheins mit Alonzo überrascht und gefangen genommen. Sie wird gerettet durch das Ansehen des Feldherrn Rolla, der ihr in geheimer Liebe zugetan ist. Wenn auch Kotzebue das Motiv von der Natürlichkeit und Unschuld der Mutterschaft, die über jedes Gesetz erhaben ist, nicht auf die Bühne brachte, so verrät er doch in anderen Punkten bedeutsame Verwertung Rousseauscher Ideen.

Der Schauplatz der Handlung ist bei Dalberg Cusko, eine Stadt Perus. Die Handlung umfasst 4 Akte und ist reich an Verwandlungen der Szene. Durch die Form des Singspiels ist es geboten, dass Dalberg die Ereignisse gedrungen einander folgen lässt, dass er aber auch auf allen Momenten, die Anlass zu Stimmungsmalerei bieten, länger verweilt, wie z. B. auf der Schilderung der Freude über die Taten Alonzos, oder auf der wehmütig-feierlichen Stimmung, in der Coras

Priesterweihe sich vollzieht. Auch hätte die Aufführung Gelegenheit zu wirksamen Bühnenbildern gegeben, sonderlich der Aufzug zur Feier des Siegs Alonzos, die Weihe im Tempel, der Brand des Heiligtums, die Gefangennahme Coras, Gericht und Befreiung. Dalberg gibt dem Regisseur ausgedehnte Hinweise.

Die Prosa, die Dalberg hauptsächlich im Dialog verwendet, verrät Gewandtheit, Neigung zu bildlicher Ausdrucksweise und ein ernstes Streben, der jeweiligen Stimmung gerecht zu werden. Sie ist bald ruhig sachlich, bald leidenschaftlich und rhythmisch bewegt. In dieser gehobenen Form erinnert sie an die kurze, abgebrochene Art der Diktion des „Sturm- und Drangs". Z. B. „Cora, vor der Höhle niederfallend: „Was seh' ich — Alonzo — hohe Felsen, finstere Wälder — Gebüsche dort, wo sich die Nacht des Grabes mahlt; — öde Sümpfe, erstorbenes Gefilde — grausenvolle Gründe — mir fährt ein kalter Schauer durch alle meine Glieder — höre, Lieber, höre das traurige Geschwärme einsamer Vögel dort — welch' Geheul aus dem Felsen hervor — wie der Strom so fürchterlich rauscht".

Die Rhythmen sind — im Gegensatz zu Wieland — keineswegs weitläufig; es eignet ihnen ein von innen heraus belebter Schwung; sie besitzen mehr Poesie als Rhetorik. Auch glaube ich eine zunehmende Vollendung des Versbaus innerhalb des Dramas selbst wahrzunehmen, insofern die steife und gezwungene Form des Anfangs späterhin einer mehr künstlerischen Platz macht. In dieser Richtung scheint mir z. B. der tageliedartige Dialog zwischen Alonzo und Cora in der 2. Szene des 2. Aktes von Bedeutung:

Alonzo:

„O komm, die trüben Schatten fliehen
Schon fern vom Horizont;
Die Morgenröt' fängt an zu glühen
Und ihr entweicht der bleiche Mond;
O komm, o komm!"

Cora:

„Noch blinken tausend Sterne;
Sieh da den Mond, wie hell er scheint;
Das Licht der Sonn' ist ferne;
Was stört die Lieb' die uns vereint!
O bleib, o bleib!"

Dalberg beherrscht das Versmass; Wort und Vers stehen in Harmonie; der Ausdruck trifft die Stimmung. Beide Strophen, 4zeilig, sind durch den Inhalt und durch die refrainartigen Schlussworte einander eng verbunden und doch wieder kontrastiert. Die erste ist männlich-bestimmter als die zweite, die mehr weiblich-zögernd klingt.

„Cora" hat mit Recht den Beifall der Zeitgenossen, die das Werk kennen lernten, gefunden. Sophie de la Roche nennt es ein „liebenswürdiges" Werk, und Seyler rühmt „die edelste Sprache, den wahren Ausdruck der Leidenschaft und den gedrungensten Gang der Handlung" (Codex der Dalbergbriefe zu München).

Nach der „Cora" hat sich Dalberg noch einmal auf das Gebiet des Singspiels gewagt. Diesmal mit einem Stoff aus der Antike — die ja überhaupt eine Fundgrube für die Verfasser der musikalischen Dramen war —; Dalberg gestaltete die Tragödie der „Elektra".*)

Der Elektrastoff war im 18. Jahrhundert viel behandelt worden, besonders von den Franzosen: ich nenne Longepierre (1700), de Crébillon (1708), de Walef (1731), Voltaire (1750). Das Werk Voltaires wurde von (dem bekannten) Wilhelm Gotter übersetzt und 1772 in Weimar aufgeführt. (Das Verhältnis Gotters zu Voltaire, und wiederum Voltaires zu Crébillon hat Schlösser in seinem Buch über Gotter dargestellt.) Da nun die Gottersche Bearbeitung von Dalberg 1779 auf die Bühne gebracht wurde, so muss der Gedanke in Erwägung gezogen werden, ob Dalberg vielleicht das

* Elektra, eine musikalische Deklamation. Mannheim 1780.

Werk Gotters bei seiner „musikalischen Deklamation“ benutzt hat. Zunächst freilich möchte die Betrachtung der Dalbergschen „Elektra“ den Glauben erwecken, dass der Verfasser sich eher an Sophokles als an Gotter angelehnt habe. Denn die Aschenkrugepisode der 2. Szene erinnert überaus deutlich an Sophokles. Aber die 4. und 5. Szene, wo Elektra die Jammerrufe der sterbenden Mutter hört und bald darauf Orest mit dem bluttriefenden Dolch aus dem Gemache stürzt, weichen im Aufbau und in Einzelheiten der Handlung derart von dem Drama des Griechen ab und haben so ausgesprochene Anklänge an Gotter, dass wir an dieser Stelle unbedingt einen Einfluss des Gotterschen Werkes annehmen müssen. Und wenn wir uns noch erinnern, dass Voltaire-Gotter „une imitation de Sophocle“ ist, dann können wir auch diejenigen Stellen bei Dalberg, die scheinbar an den Griechen gemahnen, auf Gotter zurückführen.*) Das Werk Dalbergs unterscheidet sich von Gotter zunächst dadurch, dass weder Klytämnestra noch Aegisth auftreten. Ebenso fehlt die Figur des Pylades; und die Schwester Iphise ist zu einer Geliebten „Chiron“ — der Mannesname ist auffallend — geworden. Ferner hat Dalberg gegen Gotter zwei sehr bemerkenswerte Neuerungen, die eigentümlicherweise gerade in der Moderne — ich denke an H. v. Hofmannsthal — wieder aufgegriffen wurden. Er lässt die Mordtat nicht als Gebot der Götter erscheinen, sondern aus dem Willen des Menschen selbst geboren werden. Und er stellt nicht Orest, sondern Elektra

---

* Minor meint, die Vision der Elektra sei wohl unter der Einwirkung der Vision des Orest in Goethes „Iphigenie“ entstanden. Diese Parallele kann — abgesehen davon, dass sie sehr gesucht ist — darum nicht aufrecht erhalten werden, weil die „Elektra“ schon vor „August 1779“ vollendet war (zu einer Zeit, wo das Goethe'sche Werk Dalberg schwerlich bekannt war). Frau la Roche schreibt nämlich an Dalberg über die „Elektra“ unterm 30. August 1779 (Codex der Münchener Dalbergbriefe).

in den Mittelpunkt der Handlung: Elektra ist darum auch viel männlicher aufgefasst als bei Gotter. Indes vermag er nicht, diese seine abweichenden Auffassungen konsequent durchzuführen. So lässt er der Elektra in der höchsten Verzweiflung den Zuspruch der Götter zu teil werden. Und dann: wohl steht Elektras Schmerz und Elektras Sehnsucht nach Rache im Mittelpunkt der Geschehnisse; aber die Tat selbst wird eben doch ganz von Orest ausgeführt, ohne Mitwirkung der Schwester. Auf diese Weise bekommt das Ganze, trotz der grossen Zusammenfassung der notwendigen Motive, ein uneinheitliches Gepräge. Mit besonderer Liebe hat Dalberg Elektras Schmerz über das an ihrem Vater begangene Unrecht ausgemalt, ihren Kummer über den vermeintlichen Tod des Bruders gestaltet, die Linderung ihrer Leiden durch Chiron und Chor mit feiner Stimmung geschildert.

Trotzdem macht das Stück als Ganzes auf den Leser keinen anziehenden Eindruck und steht zweifelsohne der „Cora“ nach.

Die drei ersten Szenen spielen an einem einsamen Ort in Agamemnons Garten; die vierte und fünfte im Tempel. Das Szenische ist nicht mit der sonst üblichen Sorgfalt Dalbergs behandelt. Nur zu oft steht der Schauplatz nicht in innerer Verbindung mit der Handlung.

Ein Einfluss von Gotters Alexandrinern auf die Form Dalbergs ist nicht vorhanden. Er schreitet in der „Elektra“ auf den Bahnen fort, die er in der „Cora“ betreten. In den Dialogen und Monologen liebt er ungereimte Rhythmen mit jambischer Tendenz. Die 5taktigen sind bevorzugt, auch Viertackter häufig; ganz selten finden sich 3-taktige Verse. In leidenschaftlich bewegten Szenen verfährt er ganz frei. Diese Diktion erinnert dann an die rhythmische Prosa der „Cora“ und in der elementaren Wucht und in der Abgebrochenheit an den „Sturm und Drang“. Dalberg

zeigt hier nicht unbedeutende Fähigkeit zu starker, sprachlicher Wirkung; seine ausgesprochene Vorliebe für bildliche Ausdrücke und seine Beherrschung des Worts kommen gut zur Geltung.

Die gereimten Rhythmen, in denen die Chorlieder gedichtet sind, sind prosaisch und ungewandt, steif und poesielos, und enthalten wenig von der Stimmung, die sie wiedergeben wollen. Zum Beispiel:

„Stille Seufzer, stille deine Klagen,
Die zu unserm Herzen dringen;
Wirst du nie dem Leid entsagen,
Schwester — o lass Trost, lass Freud' dir bringen."

Das Stück wurde von Cannabich in Musik gesetzt. Edgar Istel in seinem Werk: „Die Entstehung des deutschen Melodrams" (Berlin 1906) charakterisiert die Musik, wie folgt: „Cannabich benutzte die neue Errungenschaft (der Klarinetten) stark, und schwelgt in effektvollen Klarinettensoli; ebenso findet das berühmte, von den Mannheimern mit Vorliebe angewandte Crescendo eine ausgiebige Verwendung. Gegenüber Benda fällt vor allem die sattere und individuellere Instrumentierung auf, und auch modulatorisch und rhythmisch findet sich manches von der grossen Heerstrasse Abweichende, leise an Mozart Erinnernde. Dagegen sind die Zwischenspiele nicht wie bei Benda kurz und prägnant gehalten, sondern meist von einer durchaus undramatischen Länge, die den absoluten Musiker verrät. So mag denn die Bühnenwirkung nur sehr gering gewesen sein." Am 4. Oktober 1781 fand die Uraufführung statt.

Die Originaldramen: „Walwais und Adelaide" und „der weibliche Ehescheue".

Dalbergs erstes eigentliches Drama war „Walwais und Adelaide". Der Stoff ist dem „Journal encyclopédique 1775 (février pag. 397: Histoire de Valvais, favori de

Gustave Adolphe, roi de Suède) entnommen und hat bei Dalberg folgende Gestalt gewonnen: Gustav Adolph zieht Walwais um seiner Vorzüge willen an den Hof. Als ersten Beweis seiner Würdigkeit verlangt der König, Walwais solle um die Gunst Adelaidens für ihn werben. Adelaide aber ist die Jugendgeliebte des Walwais, der sie vor Jahren unter dem Zwang der Verhältnisse mit gebrochenem Herzen verlassen. Die Pflicht gegen den König und die noch lodernde Glut der eigenen Seele wühlen im Innern des Walwais. Er sprengt den Konflikt, indem er entsagt. Heimlich verlässt er das Land. Doch seine Flucht wird entdeckt, und seine Gegner raunen dem König ins Ohr, Walwais habe das Mädchen entehrt und seinen Fürsten betrogen. Der Unschuldige wird verfolgt, gefangen und verurteilt. Doch enthüllt zur rechten Zeit ein Brief die Reinheit seines Herzens. Der König ist freudig überrascht, reicht seinem Diener die Hand zur Versöhnung und breitet seinen Segen über das glückliche Paar: Walwais und Adelaide.

Dalberg hat den überlieferten Stoff mannigfach umgestaltet und bekundet in diesen Neubildungen starke Fähigkeit zu dramatischer Energie und Konzentration. Walwais ist in engere Beziehung zum König gesetzt, indem er Gustav schon von früher her bekannt und um seiner Tüchtigkeit willen empfohlen ist. (Im Original lernt der König Walwais zufällig kennen und tritt erst allmählich zu ihm in ein näheres Verhältnis.) In der Vorlage wird uns die Entstehung der Neigung Gustavs zu Adelaiden geschildert, bei Dalberg liebt er sie schon. Und wie viel dramatischer ist es, wenn Walwais für seinen König um die Hand des Mädchens bitten muss, dem er in heimlicher tiefer Liebe zugetan ist und um dessentwillen er die Stadt verlassen. (Die Vorlage lässt erst allmählich in den Herzen der beiden die Neigung emporkeimen.) Und bekundet es nicht stärkere Konzentration und geschlossenere Energie des Aufbaus, wenn die Auslieferung des Walwais durch Christiern, der ihn um seiner

Gunst beim König willen schon immer mit Neid und Hass verfolgt hat, geschieht, als wenn es eine zufällige Persönlichkeit (wie im Original) tut. Weiterhin hat Dalberg das dürftige Material des Originals mit Phantasie ausgestaltet und zu einem reichen und vollen Bühnenbild erweitert. Die Umgebung des Königs wird uns vorgeführt. Da ist der milde und gütige Wrangel, da der derbe und rohe Christiern. (Beide Figuren fehlen dem Original). Adelaide hat eine Gespielin, Leonore, bekommen. Ihr Bruder, Brahe, greift weit bedeutsamer (als bei dem Vorbild) in den Gang der Geschehnisse ein. Volk und prächtige Aufzüge sind nicht gespart.

Die Sprache zeigt starke Neigung zu rhetorischen Wendungen, lässt dagegen Dalbergs Vorliebe für bildliche Ausdrucksweise fast völlig vermissen. In bewegten Momenten wird die Prosa abgebrochen, oft schwulstig. Sentenziöse Redensarten, erzählende Partien sind zahlreich. Der Dialog gerät oft ins Weitläufige.

Das Drama ist in 5 Akten geschrieben. Der 1. spielt in ländlicher Gegend, der 2. im Vorsaal des kgl. Palastes, der 3. in Brahes Wohnung, der 4. und 5. in einem Saal des kgl. Palastes. Der Schauplatz steht in innerer Beziehung zur Handlung. Ueberall macht sich das Streben nach peinlicher Motivierung geltend. Ueber Ort und Zeit wird frei verfügt. Zahlreiche und genaue Bemerkungen kommen dem Schauspieler und Regisseur entgegen.

Im ganzen steht dieses Drama Dalbergs noch unter dem Einfluss der „Minna von Barnhelm“ und „Emilia Galotti“ und ist von dem späteren bürgerlichen Drama ziemlich entfernt. Walwais ruft aus: „Himmel, wie schwer ist der Kampf zwischen Tugend und Liebe!“ Und auch sonst gemahnt Walwais an die ernsten, ehr- und pflichtbewussten Figuren Lessings. Er unterdrückt alle persönlichen Interessen, wenn es das Wohl seines Königs gilt. Dalberg hat auch hier das Vorbild wesentlich verändert und

mit neuen Zügen ausgestattet. Walwais wird leidenschaftlich verehrt von seinen Landsleuten, für deren Wohl er sich aufopfert; er begegnet seinem Feinde Christiern mit Güte und Selbstentäusserung; er verliert selbst in Ketten nicht die Festigkeit und Bestimmtheit seines Auftretens: niemand kann ihm seinen innern Wert rauben.

Die Ideen des Stückes haben teils Lessing zum Vater, teils weisen sie trotz aller Skizzenhaftigkeit auf das Nahen des bürgerlichen Dramas hin. Wir begegnen den Spuren des aufgeklärten Despotismus (Gustaf Adolf sagt: „Walwais ist ein Mensch, und Adelaide besitzt ein freies Herz, über das kein Monarch in der Welt Gewalt hat"); wir hören das Lob des Bauernstandes; wir vernehmen den Ruhm der „Teutschen" als „ehrlicher Biedermänner".

Und die neuen Momente — die das bürgerliche Drama dann bis zur Unerträglichkeit breit getreten hat — Moralität und Rührsamkeit künden sich schon vernehmlich an. Tugend und Rechtschaffenheit werden als die vornehmsten Güter des Lebens gepriesen.

Das Drama zeigt im grossen und ganzen eine glückliche Einwirkung Lessings. Es entlässt uns mit dem Gefühl der Sympathie und Befriedigung.

Doch krankt es an einem schweren künstlerischen Fehler. Es ist ein Familiengemälde. Da war es denn für Dalberg ein unmögliches Unternehmen, den König selbst auf die Bühne zu bringen und ihn in den Mittelpunkt der Handlung zu stellen. Indem Dalberg es tat, provoziert er eine unüberbrückbare Kluft zwischen dem grossen historischen Gustav Adolf und dem kleinen, der in den Rahmen des Familiengemäldes passt. Der grosse König ist zum Durchschnittsmenschen herabgewürdigt. Lessing meidet in seiner „Minna von Barnhelm" diesen Fehler. Er lässt Friedrich II. nur im Hintergrund, da aber in voller Grösse, über die Bühne schreiten — es war dies ein eminenter Kunstgriff Lessings — und erreicht dadurch weit grössere Wirkung, als hätte er den König handelnd in die Szene eingeführt.

Das Stück wurde zum ersten Mal aufgeführt im Jahre 1778 auf einem Liebhabertheater vor einigen Damen und Kavaliers. Der bekannte Dichter Gemmingen, Herr und Frau Dalberg wirkten dabei mit. In den „rheinischen Beiträgen" stand ein Dank des Publikums in den überschwänglichsten Ausdrücken über die Vorführung dieses rührenden Werks. Und bald darauf schrieb die Berliner „Literatur- und Theaterzeitung": „Dalberg hat uns mit diesem sehr unterhaltenden und interessanten Stück, dessen Ausführung seinem Talent Ehre macht, bereichert."

Am 30. Mai 1780 ging das Werk zum ersten Mal auf dem Nationaltheater in Szene. Und der gewissenhafte Chronist der Mannheimer Schaubühne berichtet über die Aufführung lakonisch: „Gefiel sehr."*)

Noch ein zweites Originaldrama Dalbergs zeitigten jene Jahre. Es trägt den Titel „Der weibliche Ehescheue".

Adelheid, durch das Schicksal einer Freundin bestimmt, hat eine unüberwindliche Abneigung gegen die Ehe, wird aber durch die Treue und Ausdauer des sie liebenden Sternheim von ihrem Wahn befreit. Sternheim verbirgt seine Neigung, stellt sich kühl gegen die Geliebte und lässt ihrem Herzen völlig die Freiheit der Wahl. Dadurch gewinnt die Liebe in ihr die Oberhand. Doch will sie — noch immer beängstigt das alte Gespenst ihre Seele — nur Freundschaft mit dem Geliebten, bis allerlei Ausflüchte Sternheims sie endlich bekehren. Sie reicht ihm die Hand fürs Leben.

Das Stück hat 2 Aufzüge und ist in den szenischen Angaben sehr oberflächlich behandelt. Der Ort der Handlung wird überhaupt nicht näher bestimmt; nur ganz wenige Bemerkungen für den Schauspieler finden sich. Auch die zeitlichen Verhältnisse bleiben völlig im Unklaren. Dem leichten Konversationsstoff des Dramas verbindet sich in

---

* Walwais und Adelaide. Historisches Originaldrama in 5 Akten. Mannheim, bei C. F. Schwan. Kuhrfürstlicher Hofbuchhändler. 1778. 157 S.

glücklicher Weise eine gewandte, bequem, ohne Tiefen dahinfliessende Sprache voll lebendiger Natürlichkeit. Dalberg zeigt hier eine bemerkenswerte Beherrschung des Worts und weiss der Freude, der Leidenschaft, der Zurückhaltung ihre eigenen Töne zu leihen. Um den für das Genre bedeutsamen raschen Gang der Handlung zu fördern, hat Dalberg das Kunstmittel der engen Verknüpfung des Dialogs in Anwendung gebracht.

In seiner Technik erinnert das Schauspiel vielfach an das ältere bürgerliche Drama. Neben der zufällig und äusserlich fortschreitenden Handlung finden sich doch Ansätze zu innerer Entwicklung. Die Betonung des deutschen Nationalgefühls spricht aus der Frage, die Adelheid an Sternheim richtet: „Wollen Sie vaterländische Treue, einfältige, gute Sitte mit Flitterton, mit Galanterie vertauschen?“ Das moralische Moment spielt eine grosse Rolle; „gute Sitten“, „Tugend und Glück sind das Ziel des Lebens.“ Und das Ganze klingt aus in aufdringliche Didaktik: „Dieser Tag (d. h. das Stück) beweist, dass man wohl Liebe eine Zeit lang verabscheuen kann, dass, wenn aber der Liebhaber recht zärtlich und tugendhaft ist, und es versteht, des Mädchens Herz warm ins Spiel zu mischen, sogleich Abneigung und Hass vor Liebe verschwindet.“ Quod erat demonstrandum! Indes hat das Drama doch einige feinere Züge, die Dalberg im Lichte eines liebenswürdigen Talentes erscheinen lassen. Die kindliche Naivetät Adelheids, die vom Leben keine Ahnung hat und unbewusst in die Fesseln der Liebe läuft, denen sie aus Theorie entweichen möchte und zu denen sie es in Wirklichkeit doch hinzieht, ist reizvoll gezeichnet. Und die Idee, dass erst aus dem Bewusstsein der Freiheit und der Selbstbestimmung die Liebe des Mädchens hervorquillt — es erinnert von Weitem an Ibsens „Frau vom Meere“, dieses Motiv — kann nur in einem differenzierteren Menschen erzeugt werden.*)

---

* Der weibliche Ehescheue. Schauspiel in 2 Akten; von dem Freiherrn von Dalberg. Augsburg bey Conrad Heinrich Stage, 1786. 48 S.

Dalbergs Shakespearebearbeitungen.

Dalbergs feines Verständnis für die geistigen Bedürfnisse seiner Zeit bekundet sich in dem Eifer und in der Energie, mit der er nach dem Vorbilde Schröders die Dramen Shakespeares auf der deutschen Bühne heimisch zu machen strebte.

Schröders berühmte Hamletaufführung vom Jahre 1776 mit Brockmann in der Titelrolle war der erste bedeutende Versuch gewesen, Shakespeare für das deutsche Theater zu gewinnen. Dieser Schritt hat nach den schweren Kämpfen, mit denen Friedrich Nikolai, Moses Mendelssohn, Lessing, Wieland, Goethe, Herder den grossen Briten der Literatur erobert haben, sozusagen in der Luft gelegen. Ihn getan zu haben, ist Schröders bleibender Ruhm.*)

Und wie Dalberg bei der Gründung und bei dem Ausbau seines Nationaltheaters Hamburg und seine grossen Direktor sich zum Vorbild nahm, griff er auch die Idee der Shakespeareaufführungen auf. „Hamlet“ und „König Lear“ gingen 1779 und 80 in Schröders Bearbeitung in Mannheim zum ersten Male über die Bretter.

Aber Dalberg blieb dabei nicht stehen. Mit der ihm eigenen Energie, das einmal als richtig Erkannte festzuhalten und das Begonnene unablässig weiter zu führen, machte er sich nun auch daran, die Dramen Shakespeares, die Schröder beiseite gelassen hatte, für das Theater zu gewinnen. Nicht weniger als vier Stücke: Macbeth, Julius Cäsar, Timon von Athen und Coriolan hat er für seine Bühne berabeitet.

Meyer hält es nicht für unwahrscheinlich, dass das Stück eine Entlehnung aus dem Englischen sei. Abgesehen davon, dass uns hierüber nirgend etwas berichtet wird, erinnert mich die Ausführung doch so sehr an Dalbergs Art, dass ich das Werk für eine freie Gestaltung aus seiner Hand halten möchte. Der Rohstoff mag immerhin englischen Ursprungs gewesen sein.

* Rudolf Genée, Die Geschichte der Shakespeareschen Dramen in Deutschland. Leipzig 1870.

Welche Gesichtspunkte leiteten Dalberg bei diesem mutigen Wagnis? Er stellte als Maxime für jeden Uebersetzer die Forderung auf, dass derselbe sich bemühen müsse, das Werk vollkommen im Sinne des Autors wiederzugeben, und sagte: „Eine im Geist des Originals gegebene Bearbeitung muss sowohl auf der deutschen wie auf der englischen Bühne von Wirkung sein.“ Berechtigen diese Ausführungen nicht zu den schönsten Erwartungen? Doch wenn wir uns erinnern, wie verständnislos Dalberg den Meisterwerken Goethes und Schillers gegenüberstand, und wenn wir Dalberg in einer Kritik die Handlung des „Kaufmanns von Venedig“ „romanhaft-unwahrscheinlich und etwas frostig“ nennen hören, dann mindern wir unsere Hoffnungen schon etwas herab.

Die erste Bearbeitung, die Dalberg unternahm, war „Macbeth“. Sie wurde 1783 aufgeführt, aber ohne sonderlichen Erfolg.

Macbeth war nach der Uebersetzung Leopold Wagners für die Mannheimer Bühne von Dalberg eingerichtet. Die Bearbeitung ist nach den Mitteilungen Walters nicht mehr aufzufinden. (Gödeke nennt die Bearbeitung nicht; ebenso wenig Meyer.)

Indes lässt sich aus der Angabe Pichlers: „Dalberg benutzte die Hexenszenen aus Bürgers Bearbeitung und liess, wie bei Wagner, den Helden auf der Bühne sterben; als Macbeth und Macduff fechten, wird ersterer tödlich verwundet und ruft sterbend aus: ‘Verfluchter Ehrgeiz — ich sterbe — dein Opfer’ folgern, dass Dalberg wie in seinen anderen Bearbeitungen so auch hier stark verändert hat.

Die Premiere fand statt am 1. Juni 1788. Trierweiler berichtet darüber: „Die Aufführung des Stückes war äusserst schön; die Dekorationen prächtig, sie passten zu dem Geist des Stücks. Nichts fehlte dem Pompe, dem Feierlichen, das

in diesem Stücke herrscht.“ (Derselbe Bericht steht in den „Annalen des Theaters“ vom Jahre 1788.) Hingegen sagt Dalberg in seiner Kritik:: „Das Stück wollte nicht so ganz gefallen. Die Zuschauer waren kalt; diese Kälte teilte sich nach und nach den Schauspielern mit, und so war die ganze Vorstellung lau“ (Pichler, S. 103).

Das Urteil der Gewährsleute schwankt, ob der am 7. 12. 1783 aufgeführte „Kaufmann von Venedig“ von Dalberg bearbeitet ist. Gödeke und Genée erwähnen nichts davon.

Walter, Martersteig und Meyer sehen keinen Grund für die Annahme, Dalberg sei der Bearbeiter gewesen; nehmen aber von einer näheren Begründung Abstand. Pichler in seiner „Chronik des Mannheimer Nationaltheaters“ auf S. 76 und im „Jahrbuch der deutschen Shakespearegesellschaft“ IX., 7 gibt Dalberg als Verfasser an; ebenso Dr. E. Kilian im selben Jahrbuch XXVI., 14.

Kilian braucht nachstehende Beweisführung: in der Mannheimer Theaterbibliothek liegen 2 Bearbeitungen des „Kaufmann von Venedig“:

1. eine von Gotter.

2. eine Mannheimer Bearbeitung (Ms. 42 der Theaterbibliothek), die auf Grund einer Mitteilung in den „Protokollen“ bisher als identisch mit der Dresdner Bearbeitung bezeichnet wurde. Kilian hat aber in dem einem Verzeichnis Fr. Sekondas entnommenen Repertoir der Bondinischen Gesellschaft unter dem Jahre 1780 die Bemerkung gefunden, dass die Dresdener Bearbeitung 5 Akte besass; die Mannheimer hat aber nur 4. Er schliesst daraus, dass beide Bearbeitungen nicht identisch sein können. Er gibt darum weiter der Annahme Ausdruck, dass die Dresdener Bearbeitung in Mannheim späterhin nochmals umgearbeitet worden sei.

Leider lässt sich diese Annahme nicht nachprüfen.

Weder die kgl. Bibliothek noch das Hoftheater zu Dresden besitzen ein Exemplar dieser Bearbeitung. Doch macht der erwähnte Unterschied in der Aktzahl der beiden Bearbeitungen, sowie die Rechnungen Trinkles — des Rollenschreibers der Mannheimer Bühne — „für Abänderung des Kaufmann von Venedig in Rollen und Manuskript“ (vom November 1783, in Walters Archiv des Mannheimer Theaters) es wahrscheinlich, dass die heute vorhandene Mannheimer Bearbeitung des „Kaufmann von Venedig“ sich mit einiger Selbständigkeit an die Dresdener Inscenierung angeschlossen hat. Aber Kilian geht noch weiter. Er schliesst, dass diese (angenommene) Mannheimer Neubearbeitung „von Dalberg“ herrühre.

Der Sprung an dieser Stelle der Beweisführung Kilians ist evident. Selbst wenn feststände, dass der „Kaufmann von Venedig“ für die Mannheimer Bühne bearbeitet wurde, so muss doch keineswegs Dalberg der Bearbeiter gewesen sein. Der Stil und die Art der Abweichungen vom Original im Mannheimer Manuskript deuten jedenfalls nicht auf Dalberg hin. Es handelt sich eben nur um die modifizierende Umgestaltung einer bereits erprobten Bühnengestalt, der Urheber dieser bescheidenen Mannheimer Bearbeitung kann keineswegs festgestellt werden.

Entscheidende Wirkung tat „Julius Cäsar“,* mit dessen Uebertragung Dalberg 1785 hervortrat. Schon der Versuch, dieses Drama auf die Bühne zu bringen, war eine Tat. War doch selbst Schröder „vor diesem gigantischen Unternehmen“ zurückgeschreckt und hatte eine Aufführung nicht gewagt. Und dass der Versuch Dalbergs gelang und zu einem ungeheueren Erfolg wurde — der

---

* Julius Caesar oder die Verschwörung des Brutus. Ein Trauerspiel in 6 Handlungen für die Mannheimer Schaubühne nach Wielands Uebersetzung bearbeitet. Mannheim in der Schwan'schen Hofbuchhandlung. 1785. 122 S.

Kurfürst sah sich die Aufführung dreimal an und war so zufriedengestellt, dass er die Subvention des Theaters um einige tausend Gulden erhöhte — gereicht Dalberg zur hohen Ehre. Er hat sich damit ein Denkmal in der Geschichte der Shakespeareschen Dramen in Deutschland gesetzt.

Der Erfolg war in gleichem Masse gegründet auf die Bearbeitung des Intendanten wie auf die Leistungen des Regisseurs und der Schauspieler. Die „Allgemeine Literaturzeitung" (1786 No. 242) nennt die Uebersetzung „durchgängig glücklich. Denn selten findet man eine Schönheit des Originals verwischt, und noch seltener eine Schwäche desselben beibehalten." Und über die Aufführung berichtet Trierweiler, sie sei „mit Pracht" vollzogen worden und „eine Vorstellung einzig in ihrer Art gewesen" (Tagebuch der Mannheimer Schaubühne). Die Bearbeitung Dalbergs hält sich an die Uebersetzung Wielands und zeigt im ganzen keine allzu starken Abweichungen vom Original. Die Aenderungen, die er immerhin vorgenommen, begründet er in der Einleitung zu seinem Werke damit, dass sie ihm die Rücksicht auf die theatralische Wirksamkeit und auf die Bühnenökonomie geboten.

Dalberg folgte Wieland, wenn er die Verse Shakespeares in Prosa wiedergab. Indem er so die eminente Bedeutung aus dem Auge lässt, die in jedem Kunstwerk der Form zukommt, zeigt seine Bearbeitung einen schreienden Kontrast zwischen den Handlungen und den Reden der Helden. Ihre Taten zeigen grossgeartete, harte Römer, und ihre Worte gutmütige Bürger der Stadt. Damit ist aber der geniale und erhabene Zug in Shakespeares Werk gefährdet, das uns einführt in eine Welt von Helden. Bei Dalberg stehen wir dem Werkeltag zu nah. Der Aufbau des ersten Aktes ist im ganzen unverändert. Nur die Wiedergabe der sprachlichen Ausdrücke zeigt — wie bei Wieland — mannigfache Abweichungen, die auf das Unvermögen des Autors, in Shake-

speares Geist sich ganz einzufühlen, zurückgehen. Allerdings scheint einiges wenige, wie das Weglassen der Wendungen „verschwitzt“ (von den Nachtkappen des Pöbels) und „sie liessen ein so ungeheueres Theil stinkenden Atem aus“, auf Gründe der Dezenz zurückzugehen.

Der 2. Akt entfernt sich auffälliger vom Original. Dalberg lässt nach der 3. Szene die Vorunterredung Cäsars mit Cajus Ligarius beiseite und fügt dafür einen kurzen Monolog Cäsars ein.

Noch stärker sind die Abweichungen des 3. Aktes: die Szene auf dem Kapitol ist vereinfacht durch Weglassen verschiedener Senatoren. Mag dieser Eingriff in den Plan Shakespeares sich Dalberg aus Mangel an Personen als notwendig erwiesen haben, so leidet die grosse Bewegtheit des Bühnenbildes doch fühlbar darunter.

Und die Rede Mark Antons ist — wohl um die Verwandlung auf der Bühne zu vermeiden — zum Hauptinhalt des 4. Aktes gemacht. Hierbei schränkt nun Dalberg die Zwischenrufe der Bürger, welche die Worte des Antonius unterbrechen und dieser Volksszene ein so stark dramatisches Leben verleihen, auf ein Geringes ein. Zweifellos ist dieser Zug zur vereinfachten Technik des bürgerlichen Dramas der Wirkung der Leichenrede sehr zum Schaden geraten. Und da die Worte Mark Antons auch durch die Prosafassung viel von dem hohen Stile Shakespeares verlieren, so musste dieser ganze 4. Akt Dalbergs peinlich in die Sphäre des Alltags herabsinken.

Seinen Abschluss findet der Akt bei Dalberg mit der Nachricht, dass Oktavius und Lepidus den Antonius erwarten. Sie bringt den Akt zu gutem Ende. In ihrem leichten Ton ist sie ein beruhigender Abschluss nach der mächtigen Wucht der Leichenrede.

Der 5. Akt Dalbergs ist bekannt geworden durch die

Kopie der Volumniaszene aus dem „Coriolan“. Sie ist eingefügt, „um durch vortheilhafte Wiedererscheinung (der Portia) dem Stück noch mehr Interesse zu geben.“ Diese Technik erinnert lebhaft an Schröder, der „die Rolle der Königin in Richard II. durch Reden der Constanze aus König Johann brillanter gemacht hatte“.

Dalberg fühlte ganz richtig, dass der 4. Akt bei Shakespeare nicht allzureich an Handlung sei und suchte dem abzuhelfen, indem er Portia zu ihrem Gemahl ins Lager kommen und bei ihm Fürbitte für seine Feinde und die Stadt einlegen lässt. Er verwandelt dabei den edlen, energischen und doch wieder weichen, empfindsamen Brutus in einen wilden, blutgierigen und zugleich schwächlich-rührsamen Charakter; aus der hoheitsvollen Portia macht er ein klagendes und in Tränen zerfliessendes Weib. Und das alles, um auf die Tränendrüsen der Zuschauer zu wirken.

So dürfte denn diese dem „Coriolan“ entliehene Episode kaum eine begrüssenswerte Neuerung bedeuten. Sie verändert die Charaktere der Personen, erschwert den Zusammenhang mit dem Folgenden und erinnert zu vernehmlich an den rührseligen Ton des bürgerlichen Dramas.

Die Einschiebung bedingt zugleich eine Umänderung der Szene, in der Brutus dem Cassius den Tod Portias mitteilt. Dalberg ging dabei nicht ohne Geschick zu Werke. Er bereitet die Trauernachricht zunächst vor, indem er den Brutus in Sorgen für das Ergehen seiner Gemahlin zeigt. Und unterbricht dann diese Meditation jäh, indem er durch Cosca die Kunde bringen lässt, Portia habe sich getötet, um das Unglück Roms nicht mehr zu erleben. Doch trotz allem Geschick, das Dalberg bei dieser Umgestaltung verrät — er hat die wunderbar prägnante und erhabene Stimmung der Szene bei Shakespeare nicht wiederzugeben vermocht. Die Anklänge ans Moralische und Rührsame stehen zu aufdringlich im Vordergrund.

Die tiefstgehenden Abweichungen vom Original weist endlich der 6. Akt auf. Nachdem Dalberg durch die Unterredung des Cassius und Brutus, die zum Kampf überleitet, den 5. Akt beendigt hat, gibt er im 6. ungefähr das, was den Inhalt des 5. bei Shakespeare ausmacht. Er übersieht dabei keines der Hauptmomente des Shakespeare'schen Bildes und bringt es doch, durch die Bühnenökonomie gezwungen, in völlig veränderter Ordnung. Und die Begabung, sowie der dramatische Sinn, den er bei dieser schwierigen Aufgabe bekundet, verdienen ehrliche Bewunderung. Er muss sich tief in den Stoff hineingelebt haben, sonst hätte er ihn nicht mit so viel Freiheit beherrschen und gestalten können.

Und doch wurde diese abweichende Ordnung, die natürlich oft nur Vereinfachung bedeutet, dem Ganzen zum Schaden. Dalberg gibt uns im Grunde doch nicht das wunderbar anschauliche, vielseitig beleuchtete Bild der Schlacht. Nicht das ganze, volle Gemälde des Untergangs von Brutus Heer und des Todes seiner Helden führt er uns vor Augen. Er berichtet uns nichts von dem Ende des Titinius und des Cato, er vermeidet fast immer das Schlachtengetümmel auf der Bühne, er verschweigt die Gefangennahme des Lucilius u. a. m.

Geradezu unheilvoll aber sind die Aenderungen geworden, mit denen Dalberg das Ende des Casca und des Brutus gestaltet. Seine Angst vor allem Grossen und Geradlinigen, die er vom bürgerlichen Drama her hatte, verwässert diese beiden, die als Römer und Helden den Tod auf sich nehmen, zu Durchschnittsmenschen. Casca stürzt sich nicht in sein Schwert, sondern stirbt an einer Wunde. Und Brutus ist, jeder edlen und grossen Haltung bar, während der ganzen Schlacht ohne jegliche Fassung: ein machtloses Werkzeug in der Hand des ihn verfolgenden Geistes des Cäsar. Er stürzt, ohne Schwert, mit fliegenden Haaren auf die Bühne: „Hinweg, verdammter Geist, wohin verfolgst du mich? Du? Du willst mich fliehen lehren? Du? tausendfache Lanzen! —

der nahe Tod selbst, konnt' es nie! und du sträubst mir alle Haare empor. Das Blut meiner Wunden erstarrt vor dir? Das Mark meiner Beine ist erschüttert!" Und er findet den Mut, Hand an sich zu legen, erst, nachdem ihn Cäsars Geist dazu treibt.

Dadurch werden aber die Worte Mark Antons vor Brutus' Leiche: „Das war ein Mann" unwirksam. Und damit fehlt der Bearbeitung Dalbergs der ruhige und klare Schluss Shakespeares, der mild versöhnendes Licht auf die erlebte furchtbare Tragödie zurückstrahlt. Es fehlt der erhebende Eindruck, den der Anblick eines unglücklichen, aber gross und ohne Wanken geführten Menschenlebens auslöst.

Nach dem Erfolge des „Julius Cäsar" ging Dalberg an die Bearbeitung des „Timon von Athen".*

Dieses Wagestück überrascht. Sind doch selbst im 19. Jahrhundert die Versuche, dies gigantische Werk auf die Bretter zu bringen, ebenso selten wie unglücklich gewesen.

Dalberg hat die Idee wohl von einem Grösseren empfangen. Schiller schrieb nämlich im Jahre 1784 in seiner Mannheimer Abhandlung „Die Schaubühne als moralische Anstalt": „Unsere Schaubühne hat noch grosse Erfolge ausstehen, von deren Wichtigkeit stets der Erfolg sprechen wird. Shakespeares Timon von Athen ist, soweit ich mich besinnen kann, noch auf keiner deutschen Bühne erschienen, und so gewiss ich den Menschen vor allem andern zuerst in Shakespeare

---

* Timon von Athen, Bühnenbearbeitung in 5 Akten. Manuskript 141 der Mannheimer Theaterbibliothek. 233 Seiten. Nach der Handschrift mitgeteilt von Dr. E. Kilian im „Jahrbuch der deutschen Shakespearegesellschaft." Band XXV, S. 24—77. Wo Dalberg sich an Shakespeare anschliesst, sind die Abweichungen von Eschenburg so bedeutend, dass nicht anzunehmen ist, Dalberg habe den Eschenburg als Vorlage benutzt; ich vermute eine selbständige Uebertragung Dalbergs. Ueber die Veränderungen, die Dalberg vorgenommen, hat Kilian sehr genau in der Einleitung zu seiner Ausgabe gehandelt; ich darf wohl auf die dort gemachten Angaben verweisen.

aufsuche, so gewiss weiss ich im ganzen Shakespeare kein Stück, wo er wahrhafter vor mir stände, wo er lauter und beredter zu meinem Herzen spräche, als im Timon von Athen.“ Und im August desselben Jahres teilte er Dalberg brieflich mit, dass er eine Bearbeitung des „Timon“ im Sinne habe. Doch diese Absicht Schillers ist nicht zur Ausführung gekommen — wenn sie auch, in anderer Form, in seinem Fragment „der versöhnte Menschenfeind“ wieder zu erkennen ist.

Dalberg aber nahm die Anregung Schillers auf und verwirklichte sie im Jahre 1789. Wir dürfen Dalbergs Bearbeitung in Zusammenhang bringen mit den vielen Dichtungen, die am Ausgang des 18. Jahrhunderts das Problem des Menschenhasses zu gestalten versucht; von den Werken des Sturm- und Drangs“ bis zu denen der Klassik; von Klingers „Guelfo“ bis auf Schillers „von Hutten“.

Die Timonbearbeitung Dalbergs zeichnet sich vor seinen übrigen Umgestaltungen Shakespeares dadurch aus, dass sie im ganzen den Ton und den Geist des Originals erkannte und bis zu einem gewissen Grad auch wiederzugeben versuchte. Trotz der vielen Aenderungen, die Dalberg vorgenommen, hat er doch keines der notwendigen Motive vergessen, ja sie alle mit Verständnis und glücklicher Hand zusammengefasst. Und selbst die originellen Züge und Szenen, die Dalberg seiner Bearbeitung einverleibte, sind zum grossen Teil im Geiste des Ganzen erfunden. Nur in den Erweiterungen, mit denen er die Figur des Apemantus bedacht hat, erreicht er weder die Tiefe der Auffassung noch die wunderbar prägnante, epigrammatisch zugespitzte Wortform des Urbilds.

Dalberg hat auch diese Tragödie in Prosa übertragen. Er begab sich damit des wirksamsten Mittels, uns die fürchterliche Tragik des Stoffes begreiflich erscheinen zu lassen. Doch zeigt seine Uebersetzung, abgesehen von vereinzelten Härten, eine glückliche Gewandtheit; sie schmiegt sich nach Kräften den Eigentümlichkeiten des Originals an und lässt mitunter poetische Kraft nicht vermissen. —

Wenn wir Dalbergs ästhetische Weltanschauung kennen, werden wir uns nicht wundern, dass er die dramatische Form und die Ideen des bürgerlichen Dramas selbst in seinen Shakespeare-Bearbeitungen nach Möglichkeit zu Wort kommen liess. Aber es ist sehr anerkennenswert, mit welchem Feinsinn und mit welcher Mässigung er die Form und den Geist des bürgerlichen Dramas in seiner Timonübertragung zur Anwendung gebracht. Dalberg liebt den einfachen Bau der Handlung und hat nur Verständnis für das zum Fortgang der Ereignisse Unumgängliche. Dabei mögen auch durch die Bühnenökonomie bedingte Rücksichten mit im Spiele gewesen sein. Darum beseitigt er die Nebenscenen und Episoden. Er verändert den ganzen Akt, nimmt Szenen von einem Aufzug in den andern hinüber. Ganz glücklich wandelt er in dieser Absicht die letzten Szenen des 5. Aktes bei Shakespeare, in denen Alcibiades Athen bedroht, in eine Ankündigung um, dass Alcibiades den Timon an seinen Mitbürgern rächen werde. Er bringt auf diesem Wege das Ganze zu harmonischem Abschluss, erspart sich den Wechsel des Schauplatzes und die etwas breiten Szenen Shakespeares, die zweifelsohne gegen die gewaltige Tragik des Voraufgegangenen abfallen. Insbesondere kommt sein Bedürfnis nach streng geschlossenem Bau und sein kritischer Verstand dem 3. Akte Shakespeares zu gute. Denn zweifellos entbehrt die Gerichtsverhandlung dieses Aufzugs und die nachfolgende Verbannung des Alcibiades der Begründung und des Zusammenhangs. Dalberg lässt nun Timon den Sempronius aus Notwehr ermorden und Alcibiades für Timon vor dem Senat die Verteidigung führen. Dadurch wird die Verbannung des Alcibiades, sowie sein Feldzug gegen die Stadt Athen in der Folge erklärt. Und die Verurteilung Timons durch die Senatoren, seine vormaligen Freunde und Schmeichler, vertieft das Tragische im Geschick des Helden noch um ein Bedeutendes, ja sie erweckt lebhaft das Gefühl der tragischen Ironie. Freilich erklärt diese Umgestaltung nicht, warum eigentlich

Timon sich gegen Sempronius zu verteidigen hat; sie kann die Freisprechung des Helden und das nachfolgende Gastmahl nur mit Mühe herbeiführen. So werden wir uns mehr über das Wollen Dalbergs als über sein Können bei diesem Versuche freuen.

Dalbergs Liebe zum bürgerlichen Drama und dessen Helden hat der Persönlichkeit seines Timon besonders geschadet. Der Konflikt zwischen dem normalen deutschen Hausvater, der nie einen Schritt vom rechten Wege weicht, der weder im Guten noch im Bösen gross ist und der nur das eine Streben kennt, möglichst Herden- und Durchschnittsmensch zu sein, — und dem Timon Shakespeares, der durch die Phantasie eines Genies bis zur höchsten Einseitigkeit gesteigert ist, der im Lieben und Hassen die gleiche vulkanische Leidenschaft bewährt, ist so unüberwindlich, dass die leiseste Annäherung wie Wasser auf Feuer wirken muss. Trotzdem ist nicht zu verkennen, dass Dalberg in den ersten Akten das Urbild nur wenig verändert hat. Indes spukt auch schon hier von Zeit zu Zeit der Geist der bürgerlichen Sphäre. Das grosse Mahl, das (im 1. Akt) Timon seinen Freunden gibt, ist zum Geburtsfest des Helden umgewandelt. Timon empfängt seine Gäste nach Bürgersitte und würzt das Mahl durch sentimentale Betrachtungen über „den Auf- und Niedergang des Lebens".

Sehr viel stärker aber ist das Urbild des Timon verändert in den beiden letzten Akten. Timon ist da bei Shakespeare ins Uebermenschliche gesteigert, er ist bis zum Gipfelpunkt des Cynischen, Brutalen, Fürchterlichen und Schrecklichen getrieben, er ist gleichsam zur Idee des Menschenhasses geworden. Dass eine solche Figur für die Freunde des bürgerlichen Drames ein Buch mit sieben Siegeln bleiben musste, ist evident. Dalberg sucht alles Exzentrische an seinem Helden abzuschwächen, sucht ihn in die Grenzen des Gemein-Menschlichen zu rücken, ohne in der

Umgestaltung seines Helden Einheitlichkeit und künstlerischen Feinsinn vermissen zu lassen.

Am meisten entfernte sich Dalberg von Shakespeare, indem er die Hure Timandra in eine Geliebte des Timon verwandelte. Ich will nicht reden von der historischen Unmöglichkeit dieses Unternehmens, noch von der unkünstlerischen Concession an den Zeitgeschmack — ich möchte nur darauf hinweisen, wie sehr Dalberg durch diesen Zug die Härte des Shakespeare'schen Timon gemildert und ins Schwärmerische, Weichliche gezogen hat. Ist schon die Szene, in der Timandra den Timon verlässt, gegen den Geist des Briten, so kommt insbesondere durch die Situation im letzten Akt der Bearbeitung Dalbergs ein fremdes und neues Moment in die Handlung: das Moment der Versöhnung. Als Timon von allen verlassen seinem Ende entgegensieht, kommt Timandra zu ihm. Sie fleht um Verzeihung für ihre Treulosigkeit, sie tröstet ihn in seinem Unglück und schwört ihm ewige Treue. Timon ist bewegt, gerührt: „Ist ein Zusammenleben auf dieser Welt nicht mehr möglich, das Jenseits wird es wohl gewähren." So klingt die furchtbare Tragödie Shakespeares in milde und müde Versöhnung aus.

Wir werden jedoch dieses Motiv der Versöhnung und die damit verknüpfte Milderung des Urbilds besser verstehen und darum auch gerechter beurteilen können, wenn wir einen vergleichenden Blick werfen in die zeitgenössische Literatur. Der tragische und furchtbare Menschenhass, wie er in den 70er Jahren von Leisewitz, Klinger und anderen in Anlehnung an Shakespeare gestaltet worden war, hat nicht lange gewährt. Er konnte nicht standhalten vor der rationalistischen Aufklärung, für die es keinen angeborenen Menschenhass, kein absolut Böses gab. Er konnte nicht standhalten vor dem heraufsteigenden Zeitalter der Humanität, das dem Ideal der reinen und edlen Menschlichkeit die Wege bereitete. Unter dem Einflusse dieser Bewegungen wurde der Menschenhasser in der Literatur nicht mehr in gerader

Linie bis zum Ende durchgeführt, sondern er erlitt eine Umbiegung: er wurde bekehrt. Herder fasste zuerst von dieser Seite die Misanthropie. Und Schiller wollte in seinem Fragment „der versöhnte Menschenfeind" den Menschenhass durch Freundschaft und Liebe überwinden lassen. Von dieser Warte fällt auch ein milderes Licht auf Dalbergs Umgestaltung des Timon.

Dalberg lässt auch in diesem Werk seine Lieblinge: Moralität und Rührung, nicht zu kurz kommen. Ja, vor der Leiche Timons gibt er ihnen völlig das Wort. Er rühmt die Tapferkeit und den Edelmut des Helden als Vorbild für künftige Zeiten und beugt sich vor Timons tragischem Geschick: „Zerfliesset alle für Wehmuth in Thränen." —

Wir fassen zusammen:

Dalberg ging bei der Bearbeitung des „Timon" mit grossem und ehrlichem Wollen an diesen spröden, gigantischen Stoff heran. Und ist auch oft seine Kraft an diesem Riesen zersplittert, so zeigt er doch nicht selten ein wackeres Können.

Er sieht mit scharfer Kritik den Schwächen des Shakespeare'schen Stücks ins Auge, er lebt mit ganzer Seele in seiner Aufgabe und schafft aus dieser Einfühlung Neues zu Tage. Und selbst die Aenderungen, die ihm seine Liebe zum bürgerlichen Drama eingab, zeigen Mass und Geschmack.

Und doch — „das Stück wollte nicht recht gefallen". Es wurde nur zweimal aufgeführt. Schuld daran war zum Teil das schlechte Spiel der Darsteller; zum anderen gewiss der ausserordentliche Stoff dieses Werkes, das trotz verschiedenen Versuchen, auch im abgelaufenen Jahrhundert, sich nicht die Bühne erobern konnte.

Uns aber ergreift innige Teilnahme, wenn wir sehen, dass gerade diese beste Bühnenbearbeitung Dalbergs so geringen Erfolg gehabt. Auch er scheint den Misserfolg schmerzlich empfunden zu haben, wenn er schreibt: „Ich hoffte, die Epoche des kalten Winters und der noch kälteren

Theatervorstellungen sollte mit dem Erscheinen des „Timon von Athen“ vorüber sein. Ich irrte. Durch die Erscheinung des „Timon von Athen“ hat unsere Bühne, im ganzen genommen, nichts gewonnen, ich behaupte sogar verloren“ (Martersteig, S. 388).

Ist es nicht, als ob das Geschick Dalbergs, das aus der Müdigkeit und Resignation dieser Worte spricht, nicht allzu sehr abweicht von dem, das Dalberg in seinem „Timon von Athen“ zu zeichnen sucht? —

Den Reigen der Shakespearebearbeitungen Dalbergs beschliesst die Uebertragung des „Coriolanus“.* Sie steht mehr als die übrigen im Zeichen der Veränderung und Vereinfachung. Dalberg hat die breit entfaltete Handlung Shakespeares auf ein Minimum ihres Gehalts reduziert, und nahm dabei Umgestaltungen in so tiefgehendem Masse vor, dass vom Originale kaum ein Stein auf dem andern blieb.

---

* Coriolanus, ein Trauerspiel von Shakespeare in 5 Akten. Manuskript 172 der Bibliothek des Mannheimer Theaters. 166 S. Zum Teil von Kilian veröffentlicht im 26. Jahrgang des „Jahrbuchs der deutschen Shakespearegesellschaft.“

Koffka, Pichler, Martersteig, Genée, Kilian geben Dalberg als Verfasser an: indes sieht Walter — und mit ihm Meyer — in der „Bibliothek des grossh. Hof- und Nationaltheaters zu Mannheim“ pag. 118|119, keinen Grund für die Annahme, Dalberg sei der Urheber gewesen. Doch macht Nachstehendes die Autorschaft Dalbergs wahrscheinlich:

1. nennt der Berichterstatter der „Annalen des Theaters“ Dalberg als Verfasser. (1791; VIII. S. 61).
2. Die Volumniascene hat sehr viel Aehnlichkeit in Stimmung und Einzelheiten mit der Portiascene des von Dalberg bearbeiteten „Cäsar“.
3. Die in unserer Bearbeitung eingeschobene Versöhnungsszene zwischen Aufidius und Coriolan erinnert stark an die Szene zwischen Brutus und Cassius im „Cäsar“. Ebenso lehnt sich die Lobrede des Aufidius auf den toten Coriolan auffällig an die letzten Worte des Brutus vor Mark Antons Leiche. Szenen einzuschieben, wenn sie auch mit Partien aus anderen Werken verwandt waren, ist aber ganz Dalbergs Art.

Doch zerstörte er bei diesem Unternehmen den kunstvollen Aufbau Shakespeares — vor allem den der drei ersten Akte — und würdigte die erhabene Tragödie so tief in die Sphäre des bürgerlichen Dramas herab, dass seine Bearbeitung schlechthin missglückt zu nennen ist.

Die Tendenz zur Vereinfachung liess Dalberg zum alleinigen Schauplatz des ersten Aktes das Haus des Marcius wählen. Doch wie erzwungen ist diese Einschränkung — gewonnen auf Kosten der Bühnenwirkung! Wie werden die bedeutenden Ereignisse eingeengt, wenn die Rückkehr des Coriolan — nicht vor allem Volk, in prächtigem Aufzuge — sondern in seiner Wohnung sich vollzieht; wenn hier Menenius seine berühmte Rede an die unzufriedenen Plebejer hält; und wenn der Bürgeraufruhr auf derselben Szene sich vollzieht, auf der kurz vorher Volumnia und Valeria ehrsame Handarbeit gepflegt.

Noch empfindlicher zeigt sich im Folgenden das Streben, die welthistorische Begebenheit zum Familiendrama zu erniedrigen. Die bedeutende Handlung des 2. Aktes, die das ganze Volk in Bewegung hält, ist vom Forum in die Wohnstube verlegt. Damit mussten aus den grossen dramatischen Geschehnissen matte und verblasste Erzählungen werden.

In diesem Sinne ist namentlich die stolze, grossgeartete, ins Grandiose ragende Figur des Coriolan ins Bürgerliche verzerrt. „Will der Senat meine Dienste nicht — ruft er aus— gut, so leb' ich häuslich und zufrieden unter euch, meine werten Freunde, und geniesse des bürgerlichen Lebens (sic!), frey von Sorgen des Staats, frey vom Getöse der Schlachten und von dem Undanke des Volks."

Valeria ist zum Typ des deutschen Bürgerweibs geworden. Sie hat nichts mehr von der edlen Haltung einer Römerin; sie ist ein „schwaches, zärtlich-liebendes Geschöpf". Sie sieht das Bild Coriolans am liebsten „im Kreise häuslicher Zufriedenheit, sein Haupt mit einer Lorbeerkrone

geziert. Waffengeklirr und Blut stimmt nicht zu ihrem sanften Geist."

Und endlich Menenius Agrippa! Der tatkräftige, aufopfernde, schlaue, sarkastisch-bissige Graukopf ist in einen gutmütigen, „alten, ehrlichen" Mann gewandelt.

Sind der Uebergang Coriolans ins Lager der Volsker, seine Verbrüderung mit Aufidius und seine Ernennung zum Feldherrn weniger abweichend gestaltet, so zeigen die Schilderung der Verwirrung in Rom und die Bittszene des Menenius wieder bedeutsamere Eingriffe. Nichts von dem gewaltigen Aufruhr, den die Nachricht von Coriolans Zuge gegen die Stadt bei den eben noch so sorglosen Römern hervorruft. Ein Bericht im Hause der Volumnia ersetzt dieses wichtige Bühnenbild.

Menenius geht dann im Namen der Stadt zu Coriolan mit der Bitte um Schonung. Er kommt mit einem Oelzweig (sic!) in der Hand im Lager an, fleht demütiglich um Gnade und geht gebrochen hinweg, indem er den Zweig resigniert zu Boden fallen lässt. Wie matt und verblasst gegen die herbe Grausamkeit Shakespeares!

Ueberhaupt ist der 4. Akt Dalbergs tot, ohne Schwung, ohne Entwicklung. Die Tendenz zur vereinfachten Tecknik hat sich hier bitter gerächt. Dagegen vermögen auch die eingeschobenen Szenen nichts; weder die Verschwörung zwischen Aufidius und Priskus gegen das Leben des Coriolan, noch die — offenbar der Episode zwischen Brutus und Cassius nachgebildete — Entzweiung und Versöhnung des Aufidius mit Coriolan.

Im Vordergrund endlich des letzten Aufzugs steht die Volumniaszene. Sie hat nichts von der Schönheit und Tiefe ihres Vorbilds. Wir erleben nichts von der milden Tragik, die in dem veredelnden Einfluss der weiblichen Liebe auf die rauhere Gesinnungsart des Mannes liegt. Sie ist bei Dalberg Familienszene, mit einem breiten Zug ins Sentimentale.

Daran reiht sich dann harmonisch der Schluss: Coriolan wird vor den Augen seiner Lieben ermordet. Darob mächtiges Klagen und Wehgeschrei. Gemahlin und Sohn werfen sich über den Leichnam. Und Volumnia spricht: „Sohn, o Sohn. Du warst zu frei, edel und gross für diese Welt. — Du starbst meiner würdig."

So endet das Drama in einem ergreifenden Familienbild! Die Menschheitstragödie aber ist zum Bürger- und Familiendrama geworden. Die Tragik, die bei Shakespeare unlöslich mit der Grösse und Menschlichkeit des Helden verknüpft ist, folgt bei Dalberg nur aus der Schuld, die Coriolan durch den Verrat am Vaterlande auf sich geladen hat. Der grossgeartete, ins Titanische ragende Römer ist wieder in den tüchtigen Durchschnittsmenschen gewandelt. „Das würdigt ihn aber herab" — bemerkt sehr gut ein Zeitgenosse Dalbergs — „und alle Teilnahme hört auf."

Die Aufführung des „Coriolan" — diese unglückliche Mittelschöpfung zwischen Shakespeare und Iffland — „missfiel" geradezu. Insbesondere hat, wie die „Annalen des Theaters" vom Jahre 1791 berichten, die Erinnerung an die Portiaszene des „Julius Cäsar" die Zuschauer sehr gestört.

Nach diesem Misserfolg — meint Koffka sehr richtig — werden wir uns nicht wundern, „wenn Dalberg damit seine Bemühungen, Shakespeare auf dem Repertoir heimisch zu machen, beschloss" (194). —

Dalbergs Bearbeitungen aus dem Englischen und Italienischen.

Im Jahre 1784 begegnen wir öfters in den Protokollen des Mannheimer Theaters der Klage, das Repertoir leide unter dem Mangel an guten Stücken und bekomme allmählich ein zu einförmiges Gepräge. Wenn wir nun ungefähr in derselben Zeit Dalberg rastlos am Werke sehen, Theaterstücke fremder Nationen dem Deutschen zu gewinnen, so dürfen wir beide Tatsachen in ein kausales Verhältnis setzen.

Dalberg hat überall nach wirksamen Dramen umgeschaut, um der Bühne grössere Anziehungskraft zu verleihen. Er hat bei den Engländern, Franzosen, Italienern Anleihen gemacht und seinem Theater nicht weniger als 10 Bearbeitungen geschenkt, die insgesamt die Zahl von 94 Aufführungen erlebten.

Da nun alle diese Leistungen mehr aus dem Wollen als aus dem Muss hervorgegangen sind und in der momentanen Bühnenwirkung, in der Befriedigung der zeitlichen Geschmacksbedürfnisse des Publikums ihren letzten Zweck erblicken, können wir höhere Anforderungen an sie niemals stellen.

Die erste Bearbeitung, mit der Dalberg hervortrat, sind „Die Brüder“* des Richard Cumberland.

Dies Lustspiel ist ein Machwerk der schlimmsten Sorte: grob, oberflächlich, banal. Die Handlung gleicht einem Marionettentheater, in dem der Leiter ganz nach Belieben seine Puppen — auch in den „Brüdern“ sind es keine „Menschen“ — auftreten und verschwinden lässt.

Der junge Belfield kehrt aus der Fremde heim, um nochmals um die Liebe Sophiens zu werben, die vor Zeiten ihn schon einmal zurückgewiesen hat. Doch hat indessen um ihre Hand sich auch sein Bruder bemüht, der seine frühere Geliebte Arabella tot glaubt. Bevor diese Tauschung sich löst und damit der ganze Konflikt in nichts zerfällt, bekommt noch Franz seine Fanni, Philipp seine Lucie und der alte Sir Benjamin Dove entwindet sich der Herrschaft seiner Frau,

---

* Vor den „Brüdern“ fand eine Aufführung des „Cholerischen“ statt; welches Lustspiel von Gödeke und anderen Dalberg zugeschrieben wird. Ich bin jedoch der Meinung — wie auch Meyer —, dass diese Bearbeitung nicht von Dalberg stammt. Es heisst bei der Angabe der Bearbeitungen Dalbergs im Mannheimer Theaterkalender: „Neues englisches Theater für die deutschen Bühnen (der Cholerische, Oronooko, die Brüder).“ Aber wie in demselben Verzeichnis das „ganze“ „italienische Theater“ unter Dalbergs Namen geht und nur „das Incognito“ von ihm herrührt, so dürfte auch für unseren Fall anzunehmen sein, dass Dalberg an der Bearbeitung des „englischen Theaters“ nur beteiligt war.

in der er geschmachtet. Die Aufklärung des Irrtums von Arabellas vermeintlichem Tode zeigt in rührendem Bilde fünf glückliche Paare auf der Bühne.

Dalberg hat die Vorlage — the brothers, a comedy. London 1770 — geschickt und klug übertragen und hält sich im ganzen sehr eng an das Original. Er übernahm die Akteinteilung. In der Szenenfolge ist manches verändert, doch ohne wesentliche Umgestaltung des Zusammenhangs. Bei ihm zeigen alle Akte ausser dem ersten Verwandlungen; im Original nur der zweite und fünfte. Sehr bezeichnend für Dalberg sind die stilistischen Veränderungen. Er germanisierte obenhin die Namen (aus Skiff wurde Skipp, aus Paterson Petersen, aus Goodwin Godwin, aus Francis Franz). Er führte viele Bemerkungen für den Schauspieler und Regisseur ein. Er spaltete die langen Perioden des Engländers und verwandelte sie in kurze Satzgefüge. Und oft geriet er sogar in jene kurze Abgebrochenheit, die wir schon früher bei ihm als Erbstück des „Sturm- und Drangs" kennen gelernt hatten. Auch seine Neigung für Bilder kam zur Geltung. Sein Streben nach enger Dialogführung drang auf wechselseitige Unterbrechung der Redenden oder auf Wiederaufnahme des charakteristischen Wortes der Vorrede.

Wollten wir das Drama, das den Stoff der feindlichen Brüder behandelt, mit verwandten Werken vergleichen, ich denke an den „Julius von Tarent" oder „Die Zwillinge" des Klinger — er ist eigentlich Blasphemie, dieser Vergleich —, so zeigt sich die Erbärmlichkeit dieses Machwerks noch greifbarer. Keine Spur von der tiefen Tragik dieses Konflikts, keine Spur von Kontrastierung der beiden Charaktere und psychologischer Vertiefung — bei Cumberland ruht der Konflikt einzig und allein auf dem Irrtum, dass der ältere Bruder seine frühere Geliebte Arabella für tot hält. Die Aufklärung dieser Täuschung beseitigt den Konflikt.

Es ist Dalbergs künstlerischem Geschmack nicht zu ver-

zeihen, dass er „the brothers“ bearbeitete. Mochte er sich auch von dem lauten Gewirr der äusseren Begebenheiten und der Komik mancher Szenen einige Bühnenwirkung versprechen, sein ästhetischer Instinkt hätte ihn doch vor solcher Selbsterniedrigung bewahren müssen. Um so mehr, als er die Minderwertigkeit des Stücks wohl selbst einsah.

Uebrigens bedankte sich auch das Publikum für derartige Kost. „Die Brüder“ erlebten nur zwei Aufführungen und wären sicher schon beim ersten Mal durchgefallen, wenn Ifflands Spiel das Stück nicht gehalten hätte.*) —

Dem älteren bürgerlichen Drama in England wandte sich Dalberg zu, indem er das bekannte Trauerspiel „Oronooko“** des Thomas Southerne bearbeitete, das 1699 erschien und das „allen weichen Herzen in Deutschland zahllose Tränen entlockte.“

Das Drama behandelt das Thema des Sklavenhandels und zieht unter dem Banner der Aufklärung mit viel sittlicher Energie gegen diese Entwürdigung des Menschentums zu Felde. Ja, es ist — gemäss der Eigentümlichkeit Southernes — von dem feierlichen Wunsche beseelt, das Loos jener unglücklichen Menschen in der Wirklichkeit zu bessern.

Der Inhalt des englischen Stücks ist: Oronooko, aus seiner Heimat Angola in die Sklaverei der Engländer geschleppt, fällt

---

* Die Brüder. Lustspiel in 5 Aufzügen. Nach dem Englischen des Richard Cumberland. 1785. Manuskript 33 der Mannheimer Theaterbibliothek. 246 S.

Walter und Martersteig erwähnen Dalberg nicht als Verfasser, doch ist die Tatsache vielfach bezeugt.

** Oronooko, ein Trauerspiel in 5 Handlungen. Mannheim in der Schwan'schen Hofbuchhandlung. 1786. 132 S.

Meyer, der ein Original von 1776 benutzte, gibt an, dass Dalberg sich eng an seine Vorlage halte. Entweder ist dieses Original — das ich nirgends bekommen konnte — sehr verschieden von dem des Jahres 1777 (was sehr auffallend wäre); oder seine Angabe ist recht ungenau.

im Kampfe gegen die weissen Unmenschen, die ihn über die Massen entehrend behandeln. Vor ihm ist seine schöne Gemahlin Imoinda, um einem unwürdigen Loose zu entgehen, freiwillig aus dem Leben geschieden. Damit lose verbunden ist die recht nüchterne Heiratsgeschichte Charlotte Welldons mit Stanmore, die durch das Dazwischentreten der liebebedürftigen Witwe Lackitt eine unserem Geschmack wenig zusagende Würze erhält.

Dalbergs Trauerspiel, das wie die Vorlage stark vom Geiste der Aufklärung durchtränkt ist, zeigt den Einfluss dieser Bewegung in ungewöhnlich reichem Masse. Es erinnert in dem farbenprächtigen Gemälde, mit dem es die Stimmung der Zeit wiederspiegelt, geradezu an den geschickten und vielgewandten Kotzebue. „Oronooko“ ist beherrscht von Versöhnung und Milde, von Edelsinn und Menschlichkeit. Darum ist das Loos der Sklaven eine verbrecherische Tat der Weissen: „An ihnen habt ihr Natur und Menschheit verkannt.“ Alle Menschen sind einander gleich zu achten. Und oft sind die verachteten Sklaven bessere Menschen als ihre Peiniger. Sie hassen ihre Uebeltäter, die ihnen so viel Leids zugefügt, nicht, sie suchen vielmehr deren Handlungsweise zu entschuldigen: „Nicht sie haben uns zu Sklaven gemacht — nein durch erlaubten Handel haben sie uns erkauft.“ Und in Imoinda ersteht ein Wesen von seltener Erhabenheit. Sie stirbt, um der Schande, der Knechtschaft zu entgehen: „Tugend vor des Lasters Anfälle zu retten, ist Grossmut. Tod um Tugend ist Wohlthat.“

Die Gegenwartsbedeutung der im „Oronooko“ vorgetragenen Ideen für die Menschen des 18. Jahrhunderts, sowie die durch den Stoff bedingten neuen und niegesehenen Bühnenbilder erklären das Urteil Gotters: „Oronooko hat ausgezeichnete, wahre Schönheiten. Das Interesse der von Menschen misshandelten Menschen ist ebenso stark als neu“ (Münchener Dalbergbriefe). Sie können unserem Auge aber nicht mehr die Schwächen des Werks verbergen. Es

kann uns seine Mutter, eine Novelle der Aphra Behn, in seiner Weitschweifigkeit und Breite nicht verheimlichen. Und es lässt nur allzuoft den notwendigen künstlerischen Feinsinn vermissen. Nicht selten irritieren starke Banalitäten und Plattheiten. Endlich ist auch das Streben nach äusserem Effekt sicher zu weit getrieben, wenn das Stück uns nicht weniger als 5 Tote auf der Bühne beschert. Ueber Ort und Zeit fehlen genauere Angaben.

Dalberg hat das Original — Oronooko, a tragedy. London 1777 — recht ungleichmässig bearbeitet. In vielem, vor allem in den Regiebemerkungen, ist seine Uebertragung ebenso verworren und lässig wie das Vorbild. In anderem aber ist nicht zu verkennen, dass er gegenüber der Zerfahrenheit des Originals eine einheitliche Stimmung zu erreichen sucht und erreicht hat.

Die Hauptzüge des Inhalts sind unverändert geblieben. In einzelnen Partien schloss sich Dalberg sogar wörtlich ans Englische an. Southernes Werk ist halb Prosa, halb Blankvers: die Prose, oft breite zweideutige Konversation fadester und rohester Londoner Lustspielmanier, fällt meist der Gruppe Welldon-Lackitt zu; die Verse, die allein den eigentlichen Gehalt des Dramas tragen, werden beherrscht durch die beiden edlen Sklaven. Dalberg wendet durchgängig Prosa an: aber, indem er jene Southernesche Konversation teils strich, teils aus dem Zweideutigen in das Empfindsame erhöhte, brachte er die unerträglich disparaten Elemente des Engländers zu annähernder Einheit. Dalbergs Sprache zeigt wirklich grosse Gewandtheit: er verfügt insbesondere in den Szenen zwischen Oronooko und Imoinda über Leidenschaftlichkeit und Ausdrucksfülle. Seine durchgängige Tendenz zur grösseren Kürze hat das Deklamatorische des Originals glücklich gemildert, allerdings dringt dafür das Lehrhafte stärker hervor. Dalbergs Neigung zur abgebrochenen Diktion bewährt sich auch hier, ebenso das Streben, durch wechselseitige Unterbrechung den Dialog geschlossener und gedrängter zu gestalten.

Den Gouverneur Southernes — einen wollüstigen, aber sonst nicht schlechthin verworfenen Menschen, den nur die Leidenschaft für Imoinda zum Verbrecher macht — zerlegt Dalberg in den brutalen, wortbrüchigen Vicegouverneur, der Oronooko in den Tod treibt, und den edlen Gouverneur, der erschüttert alle Sklaverei abschafft und mit stillen Tränen hinter dem Sarge des unglücklichen Helden einherschreitet. Sehr zu begrüssen ist es, dass Dalberg die mannstolle Witwe Lackitt verwandelt in eine rachsüchtige und ruchlose Frau, deren gekränkte Liebe sie zur Verbündeten des nichtswürdigen Vicegouverneurs stempelt. Die plump-komische Ehe zwischen Lucy (Dalbergs Sophie) Welldon und dem blöden Sohn der Witwe hat bei Dalberg den Charakter eines Liebesbundes angenommen. Vor allem aber ist Dalbergs Blandford, in dem sich Southernes Blanfort und Stanmore gut vereinigen, in den Vordergrund der Handlung getreten: ihn verbindet mit Charlotte Welldon die schönste Sympathie, sie sind einander würdig durch die edle Menschlichkeit, mit der sie das Schicksal Oronookos und Imoindas lindern möchten. In der Sklavengruppe hat Dalberg den feigen Verräter Hottmann beseitigt oder vielmehr zur gleichgiltigen Staffagenrolle trivialisiert: er wollte diese tugendhafte Gruppe nicht unserer Sympathie berauben. — Es ist Dalberg wirklich gelungen, die Handlung sehr viel einheitlicher zusammenzuschmelzen.

Der Bühnensichere hat Motivierung und Szenenfolge mit vielem Geschmack verändert. Die zwecklosen, albernen, zum Teil schmutzigen Intriguen, die sich an die Witwe Lackitt und ihren dummen Sohn schliessen, sind beseitigt. Die beiden edlen Paare, Oronooko-Imoinda und Blandford-Charlotte sind in freundschaftliches Vertrauensverhältnis gebracht, das besonders geeignet ist, Southernes beide Gruppen eng zu verknüpfen. Tief greift der Gegensatz der beiden Gouverneure in die Handlung ein: wiederholter ehrloser Wortbruch des Böeswichts drängt Oronooko zu dem Aufstand, der sein

Geschick besiegelt, und der Ruchlose versucht, um der verdienten Strafe zu entgehen, die Kolonie an sich zu reissen und den legitimen Gouverneur zu beseitigen. In den vollen blutig erkämpften Sieg der Edeln, der für Oronooko nur zu spät kommt, mündet das Drama aus. Mit feinem Gefühl trennt Dalberg den Tod des treuen Sklaven Eboan möglichst von Imoindas Ende, und sie stirbt bei ihm von der Hand Oronookos, während sie bei Southerne sich selbst ersticht; nicht umsonst war die „Emilia Galotti" geschrieben worden. Den Bühnenroutinier kennzeichnet, dass Dalberg den 3. Akt schnell mit dem ergreifenden Wiedersehen Oronookos und seiner Geliebten schliesst: die langen Reden, durch die Southerne den Eindruck abschwächt, werden in ihren brauchbaren Motiven einer späteren Szene vorbehalten.

Die Bühnenwirkung, die durch das Auftreten fremdländischer Menschen, wie Oronooko und Imoinda, hervorgerufen wurde, erregte starke Nachahmung. Auch Kotzebue in seinen „Indianern in England" von 1789, machte sich diesen Zug zu Nutze. Er hat jedoch nichts von den tieferen Tendenzen des Southerne. Das Problem des Sklavenhandels, im Lichte der Aufklärung gesehen, fehlt ihm. —

Von einer unbekannten englischen Dichterin stammt das das Lustspiel „Die eheliche Probe".*

Der Ehegerichtsrat Dr. Treumund will sein Glück auf die Probe stellen. Er will die Tugendhaftigkeit seiner Frau Marianne einer Prüfung unterwerfen. Marianne aber geht glänzend gerechtfertigt aus der Versuchung hervor. Und Treumund erfährt — allerdings nur ganz milde — Strafe

---

* Die eheliche Probe, nach dem Englischen der „Miss Ben" — später durchgestrichen im Manuskript —. Manuskript 130 der Mannheimer Hoftheaterbibliothek. 91 S.

Gödeke erwähnt diese Bearbeitung Dalbergs nicht. Es wäre zu denken, dass unter „Miss Ben" die bekannte Aphra Behn zu verstehen wäre. Doch hat diese kein Lustspiel dieses Namens verfasst. Die Frage der Entlehnung muss also offen bleiben.

für seinen Zweifel. — Das Werk umfasst einen Akt mit 14 Auftritten und spielt in der Wohnung Treumunds.

Der grosse Erfolg des Lustspiels reizte Dalberg, selbst eine Fortsetzung des Werkchens zu schreiben. Dazu trieb ihn wohl auch der Zeitgebrauch des Publikums; man behandelte die Person eines Stücks mit lebhaftem Anteil gerade wie lebende Menschen und forderte oft auf Grund des geübten Interesses eine Fortsetzung des Dramas. Und da die „eheliche Probe" uns mit dem Gefühl entlässt, als sei Treumund für seine völlig unbegründete und etwas egoistische Eifersucht nicht hinreichend bestraft, so lässt die Entstehung der „ehelichen Vergeltung" aus dem Streben nach Befriedigung dieses Bedürfnisses sich recht wohl erklären.*

Doch ist freilich die ursprüngliche Absicht dieses neuen Dramas nur teilweise zu Ende geführt. Statt dass Treumund sein unberechtigtes Misstrauen am eigenen Leibe empfinden musste — er, der bei seiner stürmischen und ungezügelten Jugend zu einem Zweifel an der Tugendhaftigkeit Mariannens gar keinen Grund gehabt —, erfährt er die eheliche Vergeltung in dem Sinne, dass ihm die Sünden seiner jungen Jahre, die nun in Gestalt einer erwachsenen Tochter ans Tageslicht kommen, ohne weiteres von Marianne vergeben werden. Da aber die Verzeihung schon in der 2. Szene sich vollziehen könnte, besteht Marianne noch eine zweite eheliche Probe.

So aber ist die „eheliche Vergeltung" im Grunde nur eine schlechte Wiederholung der „ehelichen Probe" geworden.

---

* Die eheliche Vergeltung. Lustspiel in 1 Akt. Manuskript 186 der Bibliothek. 73 S.

Gödeke erwähnt das Werk nicht; Walter nennt es bald eine „Bearbeitung", bald nicht.

Es ist anzunehmen, dass diese Fortsetzung der „ehelichen Probe" Dalbergs Original ist, ebenso wie die nachfolgende „eheliche Versöhnung". Auch sagt das Manuskript bei dem ersten Werk, dass es eine Bearbeitung nach dem Englischen sei, bei den beiden andern aber nicht.

Und nur die Szene, wo der Liebhaber Mariannens um ihre Gunst sie anfleht, dann aber durch das edle und vornehme Auftreten seiner Angebeteten in seinem ganzen Wesen umgeändert wird, erweckt psychologisches und künstlerisches Interesse. — Dies Lustspiel ist ebenfalls einaktig, mit 12 Auftritten. Der Ort ist der gleiche wie in der „ehelichen Probe". Und wie Iffland seinem „Verbrechen aus Ehrsucht" erst das Drama „Bewusstsein" und dann noch „Reue versöhnt" folgen liess, so rundet auch Dalberg diesen seinen Lustspielcyklus durch die „eheliche Versöhnung"* zu einer Trilogie ab.

Die „eheliche Vergeltung" endete, ohne dass die von Marianne in Gnaden aufgenommene uneheliche Tochter Treumunds, Antonie, einen Mann bekam. Das ging aber unmöglich an. Dieses Problem zu lösen, ist die Aufgabe (vielleicht auch die Entstehungsgeschichte) der „ehelichen Vergeltung". Darin findet nun Antonie glücklich ihren Ehegatten. Doch wird dies Ende durch einige Verwechslungen hinausgezogen. Henriette, die älteste Tochter Treumunds, und Marianne werden der Untreue verdächtigt, wissen aber beide glänzend den Schein als Trug zu erweisen. So führt denn der Schluss des Dramas drei glückliche Paare an unsern überraschten Augen vorbei. Ist auch das Stück nicht ganz frei von Banalitäten, so ist es doch in vielen Dingen recht gelungen. Eine bunte, abwechselnde Handlung wird mit viel Geschick vorgeführt, eine Reihe urkomischer Szenen fesselt den Zuschauer; eine gewisse geistreiche Art, die dem Pikanten nahesteht, tötet jegliche Monotonie — dazu ist das Ganze nicht schlecht komponiert und eilt in straffem Rhythmus dem Ende zu.

Die „eheliche Versöhnung" — sie umfasst einen Akt mit 17 Szenen und hat den Schauplatz mit ihren beiden Vorgängerinnen gemein — hätte ein besseres Los verdient: sie erlebte nur 3 Aufführungen.

---

* Die eheliche Versöhnung. Lustspiel in 1 Akt. Manuskript 196 der Mannheimer Theaterbibliothek. 88 S.

Die Technik der drei Lustspiele ist in solchem Mass gleichartig, dass wir sie am besten auch gemeinschaftlich behandeln. Die Einheit wird in Ort und Zeit gewahrt. Der Schauplatz steht nicht in innerem Verhältnis zur Handlung; er gibt nur die Möglichkeit ab, dass die Ereignisse sich abspielen können. In den Regiebemerkungen gewahren wir Dalbergs gewohnte Peinlichkeit. Die Stücke wollen Familiengemälde sein. Aeussere Ereignisse, Verstellung und Täuschung, führen eine Handlung herbei, die uns einen Einblick in das Haus des Dr. Treumund gewährt. Jede innere Entwicklung oder Notwendigkeit geht der Handlung ab. Das Moralisch-Didaktische steht breit im Vordergrund. Die ganze Familie ist tugendhaft. Mutter, Töchter, Schwiegersohn — sie alle kennen das Laster nicht, unverwandt wandeln sie den Pfad der Rechtschaffenheit und Ehrbarkeit. Und Marianne übertrumpft sie alle noch an Vortrefflichkeit. Sie ist zur Hüterin der Moral, zum Hort der Sittlichkeit geworden. Nur ihr Herr Gemahl ist nicht immer auf diesen Pfaden gegangen; er war in der Jugend nicht ganz frei von den leichtsinnigen Anschauungen, die das Ausland über Deutschland gebracht. Darum ist seine Sprache auch gewürzt mit vielen Reminiscenzen an das Französische.

Der Dialog bewegt sich im allgemeinen, wie es dem Stil des Lustspiels entspricht, in kurzen Perioden. Durch wechselseitige Unterbrechung, durch Wiederholung des bedeutsamen Wortes ist innige Geschlossenheit von Rede und Gegenrede erreicht.

Die Sprache ist gewandt, voller Lebhaftigkeit. Ausrufe, Interjektionen, direkte Rede machen den Stil abwechslungsreich und verhüten jegliche Ermüdung. Kurze, oft abgebrochene Sätze vertiefen diese Wirkung.

„Die eheliche Probe“ zeigt eine auffallende Neigung zu Sentenzen; „die eheliche Vergeltung“ zum Geistreichen und Pointierten. —

Noch ist Dalbergs Tätigkeit als Bearbeiter keineswegs erschöpft. Es ist fast erstaunlich, mit welch zäher Ausdauer er Anleihen beim Auslande für seine Bühne machte. Und wenn auch der brave Chronist der Mannheimer Schaubühne nicht müde wird, diesem Eifer seines Intendanten immer wieder Lob zu spenden, so wäre uns doch vom künstlerischen Standpunkt aus etwas weniger, aber ernsthaftere Arbeit lieber.

Dies gilt besonders von der „Schule der Graubärte“.* Der alte Reymund von Horn will sich mit einem jungen Mädchen, Antonie, verheiraten, dessen Geliebten er für tot ausgibt. Bevor dieser Irrtum sich klärt und Antonie ihren richtigen Bräutigam bekommt, wird des alten Reymund Bruder, der ein junges Mädchen seine Frau nennt, von seiner Eifersucht geheilt; und seine Tochter gewinnt ihren geliebten Rosenberg, den ihr der Vater vorenthalten will, zum Mann.

Wie in der Bearbeitung der „Brüder“, hat Dalberg den Schauplatz und die Verhältnisse seines Stücks ins Deutsche übertragen. Aus Don Alexis wurde Gottfried von Horn; aus Don Gasper Raimund von Horn; aus Don Oktavio Ferdinand von Horn; aus Don Henry von Berg; aus Don Sebastian Rosenfels; aus Pedrillo Peter; aus Donna Seraphina Seraphine; aus Donna Antonia Antonie von Gunthal; aus Donna Viola Julie; aus Cartola Friderike.

Und wie in seiner Uebertragung des „Oronooko“, so vereinigte er zwei nicht sonderlich von einander abweichende

---

* Die Schule der Graubärte, Lustspiel in 5 Aufzügen nach dem Englischen: A school for Greybeards or the mourning bride, a comedy in five acts by Miss Cowley, London 1786 (Universitätsbibliothek Breslau). (Martersteig sagt irrtümlich: „Lovely“). Mannheim 1787. Manuskript 120 der Theaterbibliothek. 235 S. Gödeke — auch Meyer — nennt das Stück nicht; Martersteig und Walter bezeichnen Dalberg nicht als Autor. Doch geht die Urheberschaft Dalbergs klar hervor aus folgenden Worten des Intendanten in den Protokollen: „Ich will weder Herrn Becks Bearbeitung seines Stücks, noch der meinigen für die „Graubärte“ das Wort reden“ (Martersteig, S. 356).

Rollen zu einer: aus der Dienerin Rachel und der Gespielin Clara wurde die Dienerin Sabine.

Dieses Streben nach Vereinfachung bestimmte Dalberg auch, die ersten Szenen des Originals umzugestalten, indem er wohl den Gedankengang nicht verändert, ihn aber doch in andere Form bringt. Von der 5. Szene des 1. Akts an hat er die Szenenfolge im allgemeinen und die Akteinteilung vollständig beibehalten. Zu seinem Lob ist zu erwähnen, dass er das Breitspurige des Originals nach Möglichkeit zu verkürzen suchte.

Auffallend ist die Nachlässigkeit, die Dalberg gegenüber der Vorlage in den szenischen Bemerkungen an den Tag legt; der Schauplatz der Handlung ist bei ihm überhaupt nicht näher angegeben. Ebenso fehlt — wie übrigens auch im Englischen — über die Zeit jede Bestimmung. Und der Schauplatz gewährt nur die Gelegenheit zum Abhalten von Reden.

Die Handlung, die sich auf 5 Akte verteilt, ist bei Cowley und Dalberg ohne innere Entwicklung, ein buntes Spiel von Zufälligkeiten. Personen und Geschehnisse sind ohne Zusammenhang neben einander gereiht. Die Moralität thront aufdringlich im Vordergrunde.

Die Zerteilung der Reden, die Dalberg vorgenommen, gemahnt an den „Coriolan“. Und wieder erstrebt die wechselseitige Unterbrechung eine engere Verknüpfung des Dialogs, als sie die Engländerin hat.

Die Sprache ist in der Uebertragung mit vielen französischen Ausdrücken untermischt, um auch schon äusserlich die „Modenarren“ zu dokumentieren. Sie ist etwas frischer als im Original: Ausrufe, Imperative beleben und ein gewisser Hang zur Pointe sucht über den läppischen Inhalt hinwegzutäuschen.

Doch mit wenig Erfolg. Denn das Drama ist und bleibt abgeschmackt. Kann man sich etwas Gröberes und Plumperes denken, als wenn — im Original wie bei Dalberg — der alte Reymund zu seiner 18jährigen Braut am Hochzeitstage

die Worte spricht: „Du bekömmst die schönsten Spitzchen, den herrlichsten Schmuck und noch eine Menge anderer Kostbarkeiten! Erfreut dies Dein Herzchen nicht mehr, als wenn Du einen jungen Modegecken zum Mann nähmest, der Dir, in den ersten Wochen nach der Hochzeit, Dein Vermögen mit Mätressen verschwendet? — Ich, liebstes Mäuschen, werde keine Mätresse halten; keine irdische Venus soll Dein Männchen in ihre Schlingen locken können — als mein Nettchen allein."

Einen weit günstigeren Eindruck vermittelt die andere Bearbeitung, die das Jahr 1787 zeitigte: „Das Weibergelübde".* Das Tagebuch der Mannheimer Schaubühne nennt das Stück „eines der anmutigsten, unterhaltendsten Lustspiele, voller komischer Situationen." Es ist in der Tat in dem, was es sein will, wohl gelungen, hat Humor und Laune, ist gewandt geschrieben und liest sich recht amüsant. Freilich leichte Ware, Konversationsstück — ein delikater Nachtisch.

Das Proklem — wenn ich den Ausdruck wagen darf — ist natürlich erotischer Natur. Frau von Sternheim, eine Witwe, enttäuscht und verzweifelt an den Idealen, die sich ihr Mädchenherz von der Ehe gebildet, hat den Schwur getan, sich nie mehr einem Mann zu vermählen. Das weiss Karl von Wallener, ein galanter Offizier, der sterblich in sie verliebt ist. Es ist ihm klar, dass auf geradem Weg er das Ziel seiner Wünsche nicht erreichen kann, und naht darum auf Umwegen sich der Geliebten. Als Mädchen verkleidet, ge-

---

* Das Weibergelübde. Nach dem Englischen. Manuskript 109 der Theaterbibliothek, 99 S. Gödeke gibt an, „der weibliche Ehescheue" und „das Weibergelübde" seien mit einander identisch. Es ist dies ein Irrtum, der sich vielleicht aus der Verwandtschaft des Stoffes in beiden Stücken erklärt.

Martersteig sagt nichts von Dalbergs Urheberschaft; Walter lässt sie unentschieden. Sie geht evident aus nachstehender Stelle hervor (aus den Beck'schen Regieberichten vom 6. VIII. 1797): „Iffland ersucht Ew. Exc.: um Mitteilung Ihres Nachspiels: das Weibergelübde".

lingt es ihm, Zutritt zu der Geliebten zu erhalten. Sein Wagemut und seine Standhaftigkeit rühren das Herz der Dame. Sie vergisst darüber ihr Gelübde und reicht dem überglücklichen Wallener die Hand.

Das Lustspiel, das in 3 Akten sich abspielt, hat ganz die Technik des bürgerlichen Dramas. Durch äussere Mittel, wie Verkleidung, Verwechslung und Täuschung wird der Fortschritt in der Handlung bewirkt. Es besitzt — wie Dalberg es ja fordert — den für Lustspiele notwendigen raschen und lebendigen Gang (hier hat späterhin auch noch der Rotstift im Manuskript eingegriffen) und zeigt energische Konzentration gegen das Ende zu.

Die moralische Tendenz fehlt. Um so mehr findet sich die Polemik gegen die Modestutzer und die Vorliebe für das Rührsame. Insbesondere besitzen die dienstbaren Geister Christel und Jeremias ein recht weiches Herz. Christel „weint auch so mitunter ihr mitleidiges Thränchen". Und als Jeremias ihr die rührselige Geschichte erzählt, dass über die erste unglückliche Ehe ihrer Herrin ihr Vater und Gatte gestorben seien, sagt sie weinend: „In der That, Herr Jeremias, das ist doch recht beweglich."

Die Personen sind typisch geartet; doch nicht gleichmässig unter den Hut der Moralität gebracht. Karl von Wallner ist der galante Offizier, Christel die schnippische Zofe, Jeremias der polternde Diener. Die Sprache fliesst in gewandtem, leichtem Konversationston dahin, ohne Tiefen und Eigentümlichkeiten. Einige gute Bonmots bewirken vorteilhafte Abwechslung. —

Ihren Abschluss fand die Tätigkeit Dalbergs auf dem Felde der Uebertragungen im Jahre 1796 mit dem 5aktigen Schauspiel von Camillo Federici: „Das Incognito".*

---

* Das Incognito oder die galanten Leute. Schauspiel in 5 Akten nach: „I falsi galantuomini ossia il duca di Borgogna" von Camillo Federici (eigentlich Giovanni Battista Viessolo). In: Il teatro moderno

Es verrät deutliche Anlehnung an Kotzebue — dessen „deutsche Kleinstädter" Federici ins Italienische übertrug —, ohne jedoch eine Spur von dem Geist, der dramatischen und bühnentechnischen Begabung seines Vorbilds zu besitzen.

Der Inhalt des Stückes ist: „Der Fürst" bereist sein Land ohne alles Gefolge, um unbemerkt das Leben und Treiben seiner Untertanen und Beamten zu beobachten. Da sieht er in einer kleinen Stadt, wie ihr Gouverneur einen ehrlichen Mann zum Tode verurteilt, da er sich dessen Weib zu eigen machen will. Der Fürst ist empört über solche Freveltat, legt die Larve ab und gibt sich dem vor Schreck erstarrten Missetäter zu erkennen. Dieser muss für sein Vergehen schwere Strafe auf sich nehmen, und mit ihm alle die „galanten Leute", deren ungerechtes Tun der Fürst während seines unerkannten Aufenthalts entdeckte.

Das Schauspiel steht in innigem Connex mit dem bürgerlichen Drama. Die Technik und die Motive desselben hat es in mannigfaltigster Weise übernommen. Es tritt ein für die „edle Einfalt" der Natur und des Landlebens, die es der Kultur und dem Getriebe der Stadt gegenübersetzt. Es wendet sich breit gegen die Verdorbenheit und Schlechtigkeit der „galanten Leute" und singt das Lob der Ehrlichkeit und Rechtschaffenheit guter Menschen. „Der feine Betrüger, der satyrische Verleumder, der Verschwender, der arglistige Wucherer, der verstellte Geizige, der heimliche Dieb im Staat — sie brüsten sich alle mit dem Titel „galanter Mann". Wie ganz anders der „biederdeutsche, ehrliche Mann", den es nicht nach solchem Titel gelüstet!

Aber diese Motive sind ohne Kunst verwertet. Das Moralisch-Didaktische überwiegt in überreichem Masse und

---

applaudito. Venezia 1797.) Mannheim 1787. Manuskript 120 der Mannheimer Theaterbibliothek. 235 S. Gödeke nennt das Werk nicht.

zeitigt in dem Schlusssatze des Dramas: „Lasst euch das heutige Beispiel von Tugend und Gerechtigkeit unvergesslich sein“ seine schönste Blüte. Damit eng verknüpft geht wieder die weinerlichste Rührsamkeit einher. Jede Spur innerer Entwicklung fehlt. Die Handlung verschwindet oft vollständig vor den langen und breiten Reden. Der Gedanke an Shakespeares „Mass für Mass“, den der Stoff nahe legt, weicht vor der Ausführung weit zurück. Der Schauplatz der Handlung ist die 5 Akte hindurch „ein offener Platz zwischen der Bude des Apothekers und des Kaffeewirts“. Es braucht wohl nicht betont zu werden, wie erzwungen diese Einheit ist, dass der Ort ausser jeder inneren Beziehung zu den Geschehnissen steht.

Nun zu Dalbergs Verhältnis zum Original. Auch hier zeigt sich Dalbergs Streben zu germanisieren. Er hat die Namen bald durch deutsche ersetzt, bald sie mit deutschen Endungen versehen. Aus Claudio Rhynault wurde von Dallau; aus Carlo, duca die Borgogna, der Fürst; aus Il conte di Sourval, consigliere Oswald, Geheimrath; aus Saffira Danvelt Josephine Dannfeld; aus Anselmo, medico Arnfeld, Medizinalrat; aus Rompifede, avocato Wurm, Advokat und Consulent; aus Petronio, caffetiere Trifald, Kaffeewirt; aus Macrobio, speciale Macrob, Apotheker; aus Prudenzia, sua figlia Brigitte; aus Vespina, ragazza povera Agnes, ein armes Mädchen.

Und wie Dalberg den „consigliere“ in einen „Geheimrath“ und den „medico“ in einen „Medizinalrath“ umwandelt, so führt er auch sonst, wo es möglich war, deutsche Verhältnisse ein. So wird bei ihm der „ehrliche Mann“ stets ein „biederdeutscher“ genannt.

Die Akteinteilung und Szenenfolge hat Dalberg im allgemeinen gewahrt. Nur wenige Aenderungen nahm er vor. Er liess eine unbedeutende Szene im 3. Akt weg. Und die 12. Szene dieses Aktes, in der sich der Fürst dem Oswald zu erkennen gibt, stellte er an den Anfang seines 4. Aufzugs.

Auf diese Weise erreicht Dalberg mit der Ohnmacht der Frau Danfeld (der Frau, die der Gouverneur mit seinen Anträgen verfolgt) einen packenden Aktschluss — den sich das Original durch die hinzugefügte Szene verdirbt. Die weitschweifigen und inhaltsleeren Stellen kürzte er fleissig, ohne freilich die erdrückende Breite des Ganzen wesentlich herabzumindern. Mit mehr Genauigkeit als das Original verfuhr Dalberg in den szenischen Bemerkungen.

Im grossen und ganzen hält Dalberg sich eng an den Wortlaut seines Vorbilds und zeigt doch in der Wiedergabe Gefühl für die Eigentümlichkeiten der beiden Sprachen. Seine Neigung zu bildlicher Ausdrucksweise tritt dabei stark zu Tage.

Dalberg individualisiert in der Diktion: wenn er beispielshalber die Reden des Advokaten mit lateinischen Brocken untermischt. Im übrigen bemerken wir die — schon früher betonte — Tendenz, den Dialog durch wechselseitige Unterbrechung eng zu knüpfen und ihn durch Imperative, Interjektionen, Fragen lebendig zu gestalten.

Dass Dalberg im allgemeinen sich so eng an das Original angeschlossen hat, ist nicht zu seinen Gunsten auszulegen. Gerade bei dieser Vorlage hatte er allen Anlass, schärfer einzugreifen. Man kann darum nicht behaupten, dass Dalbergs Bearbeitertätigkeit mit dem „Incognito" einen günstigen Abschluss erreicht hätte. —

Und zu einem vorteilhafteren Gesamturteil können wir auch über das ganze Unternehmen Dalbergs, durch Uebertragung der Werke fremder Nationen den Spielplan seines Theaters zu erweitern, nicht gelangen. Wir verkennen keineswegs den grossen Idealismus, die sittliche Energie und die nie rastende Aufopferung, die Dalberg dabei an den Tag legte. Aber wenn wir sehen, an welch' unwürdigen Produkten er seine Kraft vergeudete, dann erhebt sich doch ein starker Zweifel an der Bedeutung dieser Bemühungen. Dalberg kam nur zu oft den Instinkten der Masse entgegen.

Und vollends wenn wir in Erwägung ziehen, dass Dalberg in seinem Streben nach Erweiterung des Spielplans bis nach England und Italien ging, um seichte Moralstücke mitzubringen, während die Werke seiner grossen Zeitgenossen Goethe und Schiller am Wege liegen mussten, — dann überkommt uns teils belustigter Aerger, teils Wehmut.

Die Versdramen „Der Mönch vom Carmel“ und „Montesquieu“.

Einen bewusst abweichenden Weg schlug Dalberg im Jahre 1786 mit seinem „Mönch vom Carmel“ ein. Dieses Werk hat darum so viel Interesse für uns, weil Dalberg, der doch sonst in den Banden des bürgerlichen Dramas gefangen war, hier um ein Beträchtliches über diese Sphäre hinausstrebt. Dalbergs Tat war die erneute Anwendung des Verses im Drama. Man vergesse nicht, dass die „Iphigenie“ und der „Don Carlos“ erst 1787 erschienen, dass Schiller noch den „Wallenstein“ in Prosa zu dichten plante. Und bedenke, dass seit den Jambenstücken der Klopstock, Gleim und Chr. Felix Weisse um die Mitte der 60er Jahre nur noch Klopstocks „David“ (1772), Gotters „Merope“ (1773) und Lessings „Nathan“ (1779) im Fünffüssler geschrieben waren. Dalberg war sich der Kühnheit seines Unternehmens voll bewusst. Es sei ein gewagter Versuch, schrieb er an Gotter, den Vers im Drama wieder zu gebrauchen, nachdem derselbe in Deutschland so selten geworden und von den Kunstrichtern in Misskredit gebracht worden sei. Und er begründet sein Beginnen, wie folgt: „So gründlich es auch bewiesen ist, dass das Ideal des Dramas wesentlich in der Prose liegt, und so sehr ich selbst überzeugt bin, dass das zur höchsten Illusion und Vollkommenheit gebrachte Stück nicht in Versen wird geschrieben seyn: so sehr zweifle ich doch, ob es der Prosa eher als dem Rhythmus gelingen werde, dieses Ideal vollkommen zu erreichen.“ Deshalb solle man, solange noch Mangel an guten Prosadramen sei, die versi-

fizierten Trauerspiele „als eine Mittelgattung zwischen prosaischen Schauspielen und der Oper" wieder aufnehmen. Somit sei der Zweck der Versdramen, die Prosa zu vervollkommnen und den Prosadramen, dem Ideal der Zukunft, die Wege zu bahnen. Gingen doch zu allen Zeiten die Schauspiele in gebundener Rede den brauchbaren prosaischen Stücken voran.

Dalberg lässt sein Unternehmen freilich in seltsamem Licht erscheinen, wenn er die Berechtigung des Versdramas mit dem Mangel an Besserem, d. h. an guten Prosadramen, begründet. Auch Dalbergs Vorstellung, die Entwicklung der dramatischer Poesie geschehe vom Vers zur Prosa, muss in dieser Allgemeinheit befremden. Widerlegte ihn doch eben damals Goethes Werdegang. In den Jahren seiner Jugend, da er dem „Sturm und Drang" nahestand, da die Leidenschaften noch ganz ungestüm in ihm brodelten, wandte er vornehmlich die Prosa an. Als er aber an der Antike sein Stilgefühl geläutert und zum „Künstler" sich durchgerungen hatte, vollzog sich in ihm der Umschwung zum Vers. Und schreibt er doch selbst an Schiller unterm 25. November 1797: „Alles Poetische sollte rhythmisch behandelt werden! Das ist meine Ueberzeugung, und dass man nach und nach eine poetische Prosa einführen konnte, zeigt nur, dass man den Unterschied zwischen Poesie und Prosa gänzlich aus den Augen verlor. Es ist nicht besser, als wenn sich jemand in seinem Parke einen trockenen See bestellte und der Gartenkünstler diese Aufgabe dadurch zu lösen suchte, dass er einen Sumpf anlegte. Diese Mittelgeschlechter sind nur für Liebhaber und Pfuscher, sowie die Sümpfe für Amphibien. Alle dramatischen Arbeiten sollten rhythmisch sein, und man würde alsdann eher sehen, wer was machen kann."

Demgegenüber wird man nicht gut tun, Dalbergs Auffassung durch den Gang der Weltliteratur zu stützen, die allerdings eine Ausdehnung der literarischen Prosa erkennen lässt: Dalbergs Anschauungen waren bestimmt teils durch

die Niederlage, die das prosaische Sturm- und Drangdrama dem Alexandrinerstück bereitet hatte, teils und besonders durch seine Vorliebe für das bürgerliche Drama. Für die naturgetreue Wiedergabe der Wirklichkeit kann immer nur die Prosa — wenn auch eine erhöhte, erhabene — die angemessene Form sein.

Gleichwohl entsprang der Versuch Dalbergs — mehr oder weniger unbewusst — einem gewissen Streben nach Idealisierung. Wie Dalberg seinen Schauspielern immer die Forderung des erhöhten Naturalismus entgegenhielt, so machte sich bei ihm auch hier die Tendenz geltend, über die reine Naturnachahmung hinauszukommen und zu einem geziemenden Stil für die „schöne" Natur zu gelangen. „Sollte uns Ideal der Kunst weniger ergötzen, als Kopie der Natur!" ruft er den Feinden des versifizierten Dramas entgegen. Dass er dabei die erhöhte Prosa als Endziel der Entwicklung in der Poesie betrachtete, wird ein Irrtum sein: die Bedeutung seines Unternehmens kann er nicht beeinträchtigen. Die erneute Einführung des Verses war ein wichtiger Schritt hinaus über die Form des bürgerlichen Dramas, hinauf zu den Dramen der Klassik. Auf Dalbergs vorbildlichen Einfluss wird es zurückgehen, dass Schiller seine Umarbeitung des „Don Carlos" in Jamben begann. Fällt doch der Beginn dieser Versifikation in Schillers Mannheimer Zeit, und schreibt doch der Dichter im August 1784 an Dalberg: „Froh bin ich, dass ich nunmehr so ziemlich Meister über die Jamben bin; es kann nicht fehlen, dass der Vers meinem ‚Don Carlos' sehr viel Würde und Glanz geben wird." Gerade der Umstand, dass die zeitgenössische Kritik in ihrer lauten Begeisterung für Schröder und Iffland den Versuch Dalbergs teils mit Skepsis betrachtete, teils geradezu ablehnte, beweist nur die Bedeutung seines Unternehmens, das über das heute Geltende zu einem morgen strebte. So wunderte sich der Verfasser der Mannheimer Schaubühne, dass das Stück „ungeachtet es in Jamben geschrieben ist",

doch Erfolg hatte. Und die „Gothaische Gelehrte Zeitung“ führte aus: „Wir geben zu, dass der Alexandriner leicht zur Einförmigkeit führe. Aber der jambische Versbau ist nicht weniger Schwierigkeiten unterworfen, und so sehr auch der Verfasser solchen in seiner Gewalt zu haben scheint, so manches hat er uns doch von seiten des Wohlklangs und selbst der Skansion zu wünschen übrig lassen“ (1787, Stück 33). Nur die „Ephemeriden der Litteratur und des Theaters“ vom Jahre 1786 hatten einige Worte des Lobs: „Unserer teutschen Bühne scheint ein neuer Werth durch Vorstellung theatralischer Stücke in gebundener Rede zuzuwachsen. Aber es musste der ‚Eremit vom Carmel‘ sein, so bearbeitet wie dieses Stück, so für den heutigen Geschmack zugerichtet, um einstimmig mit Beifall gekrönt zu werden, um so einen Ueberfluss von vermischten rührenden und freudigen Gefühlen zu erwecken, dass auch der unempfindlichste Zuschauer sie empfinden musste“ (42. Stück).

Dalbergs Werk ist eine Uebertragung von „the Carmelite“* des Cumberland.

---

* Der Mönch vom Carmel. (In späteren Ausgaben findet sich auch der Titel: „Der Einsiedler vom Carmel“.) Ein dramatisches Gedicht in Versen (nach the Carmelite, a tragedy by R. Cumberland. London 1791). München, Leipzig, in der neuen Buchhandlung. 1787. 136 S. Gödeke behauptet irrtümlicherweise, Dalbergs Werk sei eine Fortsetzung von Lessings „Nathan“. Er wird es wohl mit dem „Mönch vom Libanon“ des Pfranger verwechselt haben.

Meyer bezeichnet das Stück als Vorläufer der Schicksalsdramen: die Handlung sei hauptsächlich auf den Zufall gegründet, und dann sei auch öfters vom „Schicksal“ im Drama die Rede. Nach meinem Dafürhalten sind diese Argumente nicht durchschlagend: 1. der Zufall spielt in der Technik des gesamten bürgerlichen Dramas eine grosse Rolle und 2. das öftere Vorkommen des Wortes „Schicksal“ hängt mit den eigentümlichen Verhältnissen des Stücks zusammen und braucht darum noch lange nicht anzukündigen, dass wir es hier mit einem „Schicksalsdrama“ zu tun hätten; die Personen handeln durchaus frei, kein unausweichliches Fatum schwebt über ihnen.

Als Vers wählte Dalberg wie Cumberland den fünffüssigen Jambus. Seine Sprachgewandtheit kam ihm bei dem Wagnis zu Gute. Als technisches Muster leitete ihn weniger wohl das englische Vorbild als die „Merope“ Gotters, dem er sein Werk widmete. Aber auch Lessings „Nathan“ spielte herein. Wie Lessing ist Dalberg streng im Bau der Jamben. Sieben- und Sechsfüsser finden sich wenig; etwas häufiger sind Vierfüsser. Dieselbe Strenge zeigt sich in der Seltenheit, mit der schwebende Betonung und erzwungene klingende Ausgänge unterlaufen. Ebenso meidet Dalberg zweisilbige Senkungen, starke Wortkürzungen und unterscheidet sich damit deutlich von der Praxis seiner englischen Vorlage. Aber Dalbergs Verse sind harmonischer gebaut als Lessings Jamben. Das Enjambement, mit dem Lessing so kühn verfährt, findet sich bei ihm seltener. Und die Antagonie von Vers- und Satzschluss, mit der Lessing jene überwältigende innere Lebendigkeit und Energie seines Verses erreicht, ist ungefähr halb so oft wahrzunehmen, als im „Nathan“. Dalberg hat doch die Interpunktion am Ende des Verses angestrebt. Nur in besonders lebhaften Partien ist der Vers zwischen zwei oder mehr Personen geteilt. Dalbergs ruhiger und mässiger Sinn folgt da lieber Gotters und Cumberlands minder origineller Art: zu Lessings geschliffenem und gespitztem Verse hätte der breite Fluss der Dalbergschen Versrede nicht gepasst.*)

Den Inhalt des Dramas gab Dalberg in einem gereimten Prolog — auch Cumberland schickt einen solchen voran, der aber inhaltlich für Dalberg nichts hergegeben zu haben scheint — dem Publikum kund:

„Ein armer Rittermönch vom stürm'schen Wind
Geschleudert an die Küste, kömmt nach schweren Leiden

* Ich stütze mich bei diesen Untersuchungen auf Zarnckes Schrift: „Ueber den fünffüssigen Jambus mit besonderer Rücksicht auf seine Behandlung bei Lessing, Schiller, Goethe.“ Leipzig 1865.

Mit Ahndungen von neuen Freuden
Aus Orient zurück ins Vaterland;
Und findet, was das Schicksal ihm entwandt,
Zum Preis für Heldenthaten, Freundschaft, Liebe,
Zugleich im seligsten der Herzenstriebe
Die Quelle neuer Leiden" —,

indem er das Verhältnis Montgomeris, seines Sohnes, zu seiner Mutter irrtümlich als Liebesverhältnis auffasst und sich hintergangen glaubt. Die Lösung dieser Täuschung befreit ihn von seinen Qualen und bringt Glück und Frieden über das Haus Walloris, des „Mönchs vom Carmel".

Das Stück ist überreich an Moral und rührsamer Didaktik. Die Handlung ist von aussen her ins Drama hineingetragen durch die Motive der Täuschung und Verwechslung. Ebenso fehlt jede innere Beziehung zwischen Schauplatz und Handlung. Alle diese Charakteristika rücken den „Mönch vom Carmel" ganz in die Nähe des bürgerlichen Dramas. Dadurch ist aber ein Konflikt zwischen Form und Inhalt bedingt, der einen einheitlichen Genuss unmöglich macht. Der fünffüssige Jambus ist ein viel zu edles, zu prächtiges Gefäss für die Motive des Zufalls, des Alltags.

Uebrigens birgt Cumberlands Drama manche Schönheiten. Die Liebe Matildens und Wa'loris ist in Glück und Unglück feinsinnig gezeichnet und vermag uns zu ergreifen. Und die Schilderung der letzten, von Reue erfüllten Stunden des sterbenden Hildebrand — der den Wallori getötet zu haben glaubt, — verrät beachtenswerte Gestaltungskraft.

Dalberg behielt die Akteinteilung und Szenenfolge des Originals bei. Die Aenderungen, die er vornahm, sind ganz gering. Bei Cumberland tritt Matilde ein und bietet Hildebrand (der früher Wallori zu töten versuchte und nun gleichzeitig mit ihm in Matildens Burg verschlagen wird, ohne ihn zu erkennen) ziemlich unvermittelt und unbegründet Hilfe an für seine Wunden; Dalberg lässt uns erst aus einem

Monolog Hildebrands — bei dem ihn Matilde überrascht — die Qualen des unglücklichen Mörders wahrnehmen, und dann erst kommt Matilde helfend zu ihm. Dalberg bereitet vor und begründet. Während im Englischen das Glück der Wiedervereinigten sich bis zum Schluss in Exklamationen erschöpft, führt Dalberg seine Gestalten zuletzt auf den festen Boden der Wirklichkeit: der Sohn, der dem König vorgestellt werden wird, tritt stärker hervor. Die forcierte Erregung mildert sich wohltuend zu minder exaltierter, aber innigerer Stimmung.

In der Sprache bekundet Dalberg — wie schon öfters bemerkt — lebhafte Neigung zu bildlicher Ausdrucksweise; gerät aber dadurch in eine Breite und Ausführlichkeit, die seiner Bearbeitung nicht zum Vorteil gereicht. So wurde bei ihm aus:

St. Vallori: „When you did wed
your lord. —
The paragon off all the world you
was.
Grief has gone over your like a
wintry cloud."

Wallori: Es sind
Wohl zwanzig Jahre, als Euch
Wallori
Mit Liebe, Hand und Herz am Altar
reichte.
Holdlächelnd, wie der erste Tag
des Frühlings,
Geschmückt im Brautkleid, standet
Ihr, den Blick
Voll Unschuld auf den Bräutigam
gerichtet
Der Rose gleich —
Matilde: Entblättert nun durch
Sturm.
Wallori: Ich staune, wie sich tief
in Eure Wangen
Schmerz, Kummer eingegraben."

Man überhöre nicht den Anklang an die „Emilia Galotti". Aber von ihrer Knappheit ist nichts zu spüren: die Versform hat Dalberg zur Weitschweifigkeit verführt.

Die grosse Bühnenwirkung des „Mönchs vom Carmel"

— er wurde in Mannheim, Hamburg und Berlin mit anhaltendem Erfolg gegeben — liess Dalberg einen zweiten Versuch auf dem Gebiete des Versdramas wagen. „Montesquieu oder die unbekannte Wohlthat“* heisst dieses zweite Werk und ist dem dreiaktigen Schauspiel „Montesquieu à Marseille“ des Louis Sebastien Mercier nachgebildet.

Dalberg wollte mit diesem Stück die Anregung geben, edle, wohltätige und grosse Handlungen von bedeutenden Persönlichkeiten zu dramatisieren und „als Muster der Nachahmung auf die Bühne zu bringen. Solche Darstellungen würden noch Lohn und Preis der Tugend, Verewigung und Sporn zu patriotisch guten Handlungen, und die Bühne der Ort werden, wo die Volksstimme der Tugend ihren lauten Beyfall zurufen könnte.“

Wem kommen da nicht die Worte Schillers in den Sinn: „So gewiss sichtbare Darstellung mächtiger wirkt als toter Buchstabe und kalte Erzählung, so gewiss wirkt die Schaubühne tiefer und dauernder als Moral und Gesetze“ („Die Schaubühne als moralische Anstalt“). Der Schillersche Aufsatz war eben im Grunde nichts anderes als die idealisierte Prägung der Gedanken, die in jener Zeit viele Köpfe in Deutschland beherrschten. Das Volk durch die Kunst zu einer höheren Bahn der Sittlichkeit emporzuführen, war ein Leitmotiv des bürgerlichen Dramas ebenso sehr wie der Popularphilosophie. Freilich schädigte das unkünstlerische Vorgehen der Dichter der bürgerlichen Richtung den wahren Wert dieser leitenden Idee sehr und brachte sie stark in Misskredit.

So auch der Verfasser des vorliegenden Werks. Er setzte an die Spitze des Dramas die Worte: „Quam dulce, quam

---

* Montesquieu oder die unbekannte Wohlthat. Mannheim 1787. Nach: Montesquieu à Marseille. Pièce en trois actes par M. Mercier. Lausanne 1784.

pretiosum est, si gratias sibi agi non est passus, qui dedit", so dass die ganze Handlung zu stark in das Gesichtsfeld des „haec fabula docet" gerückt ist.

Mercier zeigt uns in seinem undramatischen Drama die edle und grosse Persönlichkeit des Montesquieu, der durch die unbemerkte Unterstützung einer ins Elend geratenen Familie aufs neue seine Grossmut beweist. Der Familie Robert wurde der Vater durch die Sklaverei entrissen. Nachdem Montesquieu schon den Sohn unterstützt hat, der um des Unglücks in seiner Familie willen seine Braut nicht heiraten kann, gibt er auch noch das Geld zur Befreiung des Vaters. Der Vater kommt zurück. Doch als Montesquieu seine Tat entdeckt sieht, entweicht er rasch. Das Glück der Familie Robert und die Heirat der jungen Leute beschliesst das Stück.

Dalberg erkannte richtig das Undramatische der breiten Szenen, die in langen und weitschweifigen Reden Montesquieus mit Frau de Pérouville und dem Abbé de Guasco die Persönlichkeit des Staatsmanns und Philosophen beleuchten sollen. Und er sah den dramatischen Kern der kleinen Geschichte, aus der die Güte des grossen Mannes erhellt. Er ergriff diese Geschichte, die so ganz in die Sphäre des bürgerlichen Dramas hineinpasste, machte sie zum Hauptinhalt des Dramas und stattete sie aus mit dem ganzen Raffinement der bürgerlichen Technik. Er liess im Streben nach engerer Konzentration der Handlung alle Nebenszenen des Originals, die nicht unmittelbar mit den Geschicken der Familie Robert in Verbindung stehen, weg; besonders alle die Szenen, die der Charakteristik Montesquieus dienen, und damit auch die gelehrte Freundin des Philosophen, Madame de Pérouville, und den Abbé de Guasco. Ferner brachte er die vorhandenen Personen in ein näheres Verhältnis zu einander. Sophie, die Braut des jungen Robert, steht in persönlichen Beziehungen zu Montesquieu und seiner Schwester Frau de Harcourt. Neu ist die Figur des Vaters Sophiens, Belmont, der wieder mit den übrigen Personen in enge

Verbindung gebracht ist. So ist also das Personenverzeichnis folgendermassen umgestaltet:

Mercier.	Dalberg
Montesquieu	Montesquieu
L'abbé de Guasco, ami de M.	Fehlt
M. de Pérouville, negociant	Fehlt
Madame de Pérouville	Fehlt
M. de Saine	M. de Saïne
Madame Robert	Frau Robert
Robert père	Herr Robert
Robert fils	Robert Sohn
Henriette	Sophie
Fehlt	Frauv.Harcourt,M.s.Schwester
Fehlt	Belmont, Sophies Vater.
Fehlt	Hamberg, Bankier
Fehlt	Karl Hamberg, sein Sohn.

Da nun einmal die Geschicke der Familie Robert das Hauptinteresse bei Dalberg ausmachen, ist natürlich auch die Liebesgeschichte der beiden jungen Leute in den Vordergrund gerückt. Verwechslungen, Täuschungen werden eingeführt, um die Handlung recht verwickelt zu gestalten. Belmont stellt sich so, als ob er die Verheiratung der beiden ernstlich hintan halten wolle. Und weiter ereignet es sich, dass im Hause Hamberg, in dem der junge Robert beschäftigt ist, ein Diebstahl vorkommt, zur selben Zeit als der alte Robert losgekauft wird: so dass auf den jungen Robert der Verdacht fällt. Natürlich stellt sich dieser Verdacht als unbegründet heraus. (Karl Hamberg, der Nebenbuhler des jungen Robert, war der Täter.)

Rührsamkeit und Moralität führte Dalberg in gewohnter Weise ein:

„Nein, durch Worte nicht, durch Thränen
Allein, lässt solche Gruppe sich nur malen!" —
„Seht dieses junge Paar,
Der reinsten Tugend, Lieb' und Treue Muster" (III. Akt).

Trotz des starken dramatischen Talents, das auch hier Dalberg an den Tag legt, ist die Bearbeitung verfehlt. Es ist unmöglich, einen Mann wie Montesquieu, der für uns eine ganz bestimmt charakterisierte Persönlichkeit ist, nur von der einen, unbedeutenden Seite eines Wohltäters zu zeigen. Dalberg entrann zwar der Scylla, indem er die breiten Reden des Originals beseitigte, geriet aber in die Charybdis, indem er aus Montesquieu einen beliebigen Menschen macht, der durch eine edle Handlung sich auszeichnet.

Und ebenso unerträglich ist es, dass dieses bürgerliche Familienstück nun in Versen geschrieben ist (das Original ist Prosa). Die Kluft, die sich hier zwischen Form und Inhalt auftut, ist noch um ein beträchtliches breiter als im „Mönch vom Carmel". Der Vers des „Montesquieu" unterscheidet sich im allgemeinen wenig von dem des „Mönchs vom Carmel". Nur ist eine starke Oberflächlichkeit und Nachlässigkeit an Stelle der früher bemerkten Strenge und Sorgfalt getreten. Die schwebende Betonung nimmt überhand:

„Die der Verstand für Wahrheit gelten lässt."

„Durch ein Geständnis, das Verdacht in ihm" usw.

Dalberg vergewaltigt die Formenlehre und die Syntax, um den Vers zu erzwingen:

„Er säet, dass die spatste Folgzeit ärnde".

„Doch, ohne dass der mindeste Verdacht
Durch forschen, wer das Geld besass,
zurück
Auf mich" usw.

„Der Umstand liess mir Hoffnung, dass Sophie
Mich, mehr als Robert, einst mich lieben
könnte".

Der Nachlässigkeit in Metrik und Satzbau verbindet sich die gleiche Oberflächlichkeit in der Rhythmik. Zwar zeigt sich öfter als im „Mönch vom Carmel" die Antagonie von Vers und Sinn — z. B. ist, wie bei Lessing, ungefähr jeder 5. Vers unter mehrere Personen geteilt —; aber es ist nicht,

wie bei Lessing, das muntere oder leidenschaftliche Temperament, das Dalberg dazu treibt, sondern mehr die Bequemlichkeit.*

Die letzten Originaldramen Dalbergs: „Die mütterliche Ungewissheit“ und „Agatha“.

Mit dem Jahre 1796 kam die dramatische Tätigkeit Dalbergs zu Ende. „Die mütterliche Ungewissheit“ und „Agatha“ nennen sich die beiden Originalwerke, die uns der Mannheimer Theaterkalender von 1796 als letzte Schöpfungen Dalbergs bezeichnet. Sie haben beide das starke Vorwalten der Rousseauschen Ideen gemeinsam. Und zwar nicht allein den Gegensatz von Natur und Kultur — wie er sich öfters im bürgerlichen Drama findet —, sondern auch das Erziehungsproblem, wie es Rousseau in seinem „Emile ou de l'éducation“ zu formulieren gestrebt hat. So heisst es in der „mütterlichen Ungewissheit“: „Auf der Kinder Glückseligkeit baue ich einzig und allein mein ganzes Erziehungssystem“. Und noch deutlicher erinnern an Rousseau die Worte: „Die Natur, nicht der Mensch, legt die guten oder bösen Keime in der Kinder Herzen; alles, was der Erzieher tun kann, ist unsere besten Kräfte und Fähigkeiten ent-

---

* Der Mannheimer Theaterkalender von 1796 führt noch als Werke Dalbergs an und zwar mit der Bezeichnung: „zum Drucke fertig, aber noch nicht aufgeführt“: Karoline von Horenberg (von diesem Drama spricht auch Sophie de la Roche in einem Brief an Dalberg); Braut und Witwe in einer Nacht; die Zeit klärt alles auf; Adelheit von Witry; neue Frauenschule; Wohlthun bringt Zinsen. Die Mannheimer Theaterbibliothek enthält nach den Angaben Dr. Fr. Walters in der „Bibliothek des Hof- und Nationaltheaters zu Mannheim“ keines der hier angeführten Werke. Es ist darum für uns unmöglich, diese Angaben auf ihre Richtigkeit zu prüfen. Sonstige Anhaltspunkte fehlen; nur ist bekannt, dass „Wohlthun bringt Zinsen“ von Schröder bearbeitet ist.

Auch über das noch von Pichler genannte Drama: „die Schule der Väter“ liess sich nichts ermitteln.

wickeln, und derselben Reife keine Hindernisse entgegen zu setzen".

Der Inhalt der „mütterlichen Ungewissheit"* ist: Frau Amalie wird in einem kleinen Dorfe von der Geburt eines Kindes überrascht und ist in einem Bauernhause niedergekommen. Man verwechselt ihr Kind mit dem der Bäuerin, die eben auch geboren. Da keine der Frauen das ihrige zu erkennen vermag, nimmt Amalie gegen eine Abstandssumme beide Kinder mit sich. Nach neun Jahren kommt die Bäuerin, deren Mutterherz sich nicht beschwichtigen lässt, und verlangt ihr Kind zurück. Aber welches ist das richtige? Keine der Frauen kann es entscheiden. Und da keine etwa das falsche behalten möchte, bleibt die Bäuerin für immer in Amaliens Haus. So haben sie beide Kinder gemeinsam.

Das Stück umfasst 1 Akt mit 14 Auftritten. Es verrät — abgesehen von der etwas eigentümlichen Fassung des Problems und der noch eigentümlicheren Lösung — im allgemeinen Geschmack und zeigt Lebendigkeit und fortschreitende Entwicklung in der Handlung. Wenn auch zu Anfang die bekannte Technik des bürgerlichen Dramas: Zuspätkommen, Unterbrechung, Zufälligkeit, vorherrscht, steigert sich doch mehr und mehr das Streben nach Verinnerlichung. Die Lösung des Konflikts entspringt organisch aus der Gemütsstimmung der beiden Frauen. Freilich die Charakteristik bewegt sich in den althergebrachten Formen: gut und böse, und kommt über das Typisieren nicht hinaus. Was hätte doch beispielsweise aus der Figur der Bäuerin gemacht werden können!

---

* Die mütterliche Ungewissheit. Lustspiel in 1 Akt. Manuskript 185 der Theaterbibliothek, 46 S. Gödeke erwähnt das Stück nicht; Walter sagt nicht, dass es von Dalberg sei; Meyer behauptet, es finde sich nicht in der Theaterbibliothek. Es wird angegeben im Theaterkalender von 1796; aufgeführt wurde es zweimal im Jahre 1796.

Die Szene spielt im Haus des Kaufmanns Frankenberg, das Amalie gemeinsam mit ihrem Schwager bewohnt. Die Bezeichnung „gemeinschaftliches Zimmer" weist auf die bekannte Technik hin: ein möglichst allgemein bestimmtes Lokal wird gewählt, um jede beliebige Person auftreten lassen zu können.

Die Prosa des Schauspiels ist dem Inhalt entsprechend ruhig und massvoll. Die Sätze sind nicht abgehackt, sondern harmonisch ausgebaut. Es finden sich wenig Interjektionen. Die Sprache ist gewählt und ausgefeilt, oft bilderreich. Im Anfang herrscht beträchtliche Neigung zur Reflexion. Der Dialog strebt durch Wiederholung des bedeutsamen Wortes der Vorrede, durch gewissenhafte Aufnahme des vorausgehenden Gedankens nach enger und konzentrierter Geschlossenheit. —

Künstlerisch und inhaltlich bedeutsamer scheint mir „Agatha oder die Gewalt der Erziehung"* — das schon in der Formulierung des Titels deutlich an das Werk Rousseaus anklingt.

Agatha wird von Baron von Linden auf dem Lande erzogen, damit sie fern von allen schädigenden Einflüssen der Kultur zu einem wahren und reinen Menschen sich entwickle und dereinst an seiner Seite durchs Leben gehe. Doch sie muss erst den Schlingen eines Lüstlings sich entziehen, bis sie ihrem Pflegevater sich vermählt. Damit verbunden ist das Geschick der Schwester des Barons, die übersättigt und verbildet durch zu langes Verweilen in den Genüssen des Stadtlebens, am Busen der Natur die frühere Einfachheit ihrer Seele wiederfindet und auch mit ihrem früheren Ge-

---

* Agatha oder die Gewalt der Erziehung. Schauspiel in 5 Akten. Manuskript 658 der Theaterbibliothek. 385 S

Gödeke nennt das Stück nicht; Walter sagt nicht, dass es von Dalberg stamme; Meyer behauptet, es finde sich nicht in der Theaterbibliothek. Es wird erwähnt im Theaterkalender 1796, wurde jedoch nie aufgeführt.

liebten wieder zusammengeführt wird. Die Vereinigung der beiden Paare beschliesst das Bild.

Diese Skizierung des Inhalts der „Agatha“ zeigt wohl, dass das Schauspiel im Aufbau seiner Handlung wieder völlig in den Rahmen des bürgerlichen Dramas fällt. Und doch bewegt es sich in der Ausführung des Details über diese Sphäre hinaus. Der Freisinn, mit dem Dalberg die Ideen Rousseaus zu verwerten wusste, die vielen tief empfundenen Töne, die das Drama aufweist, finden sich bei Iffland nicht.

Das vornehmste Problem der „Agatha“ ist mit Rousseau die Konfrontierung von Natur und Kultur. Sophie ist durch falsche Liebe und durch die Lebensgewohnheiten der höheren Stände abgeirrt von dem Wege ihrer Jugend. Sie hat die Stimme der Natur aus ihrem Herzen gebannt. Sie hat „Nerven“ bekommen, und die Strahlen der Morgensonne, das Gezwitscher der Vögel und das Rauschen des Baches sind ihr unerträglich geworden. Da kommt sie — mit gebrochener Seele — zu ihrem Bruder in die Ruhe und Stille des Landlebens. Und nun wirkt der läuternde Einfluss der Natur auf sie ein. Ihr Herz reinigt sich von den Schlacken, die das frühere Leben in ihr gesammelt, sie kehrt zurück zu ihrem besseren Selbst, sie wird wieder wahrer Mensch.

Agatha, die in vielem an die Sophie im "Emile“ gemahnt, wächst schon seit frühester Jugend in ländlicher Abgeschiedenheit auf. Sie soll niemals der Verderbnis der Kultur ausgesetzt sein. Ohne Gesellschaft, ohne Buch, einsam und unschuldig reift sie heran. Sie ist einfach, natürlich, offen. Ihre Welt ist ihre Harfe, ihr Klavier, ihr Reiszeug, ihre Blumen.

Und auch ihr Pflegevater ist ein grosser Freund der ländlichen Einsamkeit. Mancherlei Unglück hat ihn aus der Gesellschaft der Menschen getrieben. Er findet den Frieden seiner Seele bei stillen, häuslichen Beschäftigungen, bei philosophischer Betrachtung. Und da ist er — wie der savoyische Landpfarrer — immer mehr zum Glauben an einen weisen und mächtigen Lenker der Welt und ihrer Geschicke gekommen:

„Nichts ist in der Welt umsonst geschaffen, alles läuft am Ende zum Besten hinaus". (Die Wärme des Tons, mit dem gerade diese Betrachtungen des Barons geschrieben sind, lässt ein starkes Mitschwingen in der Seele ihres Urhebers vernehmen).

Der 5. Akt der „Agatha" verdient besondere Würdigung. Er wiegt alle Schäden der voraufgegangenen reichlich auf. Agatha glaubt, in irrtümlicher Auffassung der Verhältnisse befangen, sich von ihrem Pflegevater trennen zu müssen. Die Wehmut, mit der sie mit gebrochener Seele Abschied nimmt von all' den Gegenständen ihres Zimmers, die ihr ans Herz gewachsen, die dämmernde Stimmung des aufsteigenden Morgens sind mit viel Kunst gezeichnet. Und gar der geheimnisvolle Wechsel, den Agathens Gefühle zu ihrem Pflegevater erleben, zeigt eine grosse Kraft der Verinnerlichung. Agatha hat bisher immer nur Freundschaft zu Baron Linden empfunden. Da verbreitert und vertieft sich dies Gefühl immer mehr, nimmt allmählich veränderte Gestalt an und beunruhigt Agathens Brust in nie erlebter Weise. Und plötzlich wird sie eines Tags gewahr: was sie im Busen fühlt, ist keine Freundschaft mehr, trägt ein anderes Gesicht, als was sie vordem ihrem Pflegevater gegenüber empfunden; und mit tausend Freuden und Entsetzen zugleich ist sie sich bewusst, dass es die Liebe ist, die sie dem Baron verbindet.

Der Dalberg, der diesen Akt geschrieben, zeigt Züge auf, die der frühere Dalberg nicht gekannt. Die Neigung zur poetischen Stimmung und der Hang zur Verinnerlichung weisen über die Sphäre des bürgerlichen Dramas hinaus, hinauf zu der klassischen Periode unserer deutschen Dichtkunst. Wir erleben hier das originelle und fesselnde Schauspiel, dass der Mann, der so fest mit beiden Füssen in seiner Zeit wurzelte, doch noch ein grösseres Ich in sich trägt, das weg von dem Heute, dem Morgen zugewandt ist; wir erleben das Schauspiel, dass Dalberg wie in dem Ideal seines Bühnenstils so auch am Ende seiner dramatischen Tätigkeit Goethe und Schiller sich zuneigt.

Das Drama — das um seiner Breiten in den ersten Akten willen, bei einer Aufführung hätte erheblich gekürzt werden müssen — zeigt die schon öfter bemerkte Sorgfalt in den szenischen Angaben. Die Sprache ist reich an Bildern und Gleichnissen. Sie strebt nach individuellerer Charakteristik. Der Diener Niklas hat seine polternde Sprache, und die „Kultur"-menschen ihre Reminiscenzen an das Französische. Dalberg liebt die gedrungenen Perioden im Dialog und die kurzen Sätze in den Perioden. Oft zeigt sich seine bekannte Vorliebe für Abgebrochenheit. Im ganzen ist es eine ruhige und ausgeglichene Diktion, sie besitzt aber nicht so sehr den Vorzug des Gewählten und Gefeilten, wie die „mütterliche Ungewissheit". Der Monolog Agathens im 5. Akt — auf den wir oben ausführlicher eingegangen sind — ist bemerkenswert durch seine das Gewöhnliche überschreitende Poesie.

IV. Kapitel.

Dalbergs Verhältnis zu Iffland und Schiller.

Wer die „Theatralische Laufbahn“ Ifflands liest, wird erstaunt sein, dass in diesem Buche viel weniger von dem künstlerischen Entwicklungsgang des Verfassers, als von seinem Verhältnis zu Dalberg die Rede ist. Er wird überrascht sein von dem ungewöhnlich salbungsvollen und oft selbstgefälligen Ton, wie er beispielshalber aus diesen Worten spricht: „Herr von Dalberg wird nicht der Zeit vergessen, wo ein junger Künstler mit reiner Herzensergiessung sich ihm hingegeben hat. Er wird vielleicht, wenn er je dies lesen sollte, empfinden, was ich empfinde indem ich es schreibe, die Wehmut über den Unbestand menschlicher Entwürfe und menschlichen Wollens. Sehen doch zwei Wanderer, die lange einen Weg miteinander gegangen sind, wenn sie sich nun getrennt haben, noch einer nach dem andern um, und gedenken der traulichen Gespräche, in denen sie einher gegangen sind“ (S. 297). Und wenn er gar gewahr wird, dass Iffland mit grossem Wortschwall den peinlichen Punkt in seinem Verhältnis zum Mannheimer Theater — ich meine natürlich seinen Kontraktbruch — zu umgehen sucht, dann wird er niemals die „theatralische Laufbahn“ als massgebende Quelle zur Beurteilung der Beziehungen Ifflands zu Dalberg ins Auge fassen. Er wird dem Autor keineswegs Wort für Wort bedingungslos glauben — wie es so mancher schon getan hat —, um dann zu einem Urteil zu gelangen, wie es Devrient in seiner „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“ ausspricht: „Iffland büsste seine grosse Hinge-

bung an höhere Standesregung mit einer bitteren Erfahrung. Selbst in dem edlen Dalberg musste er in dieser Prüfungszeit einen Kavalier erkennen, dem das bürgerliche Talent nur als ein Werkzeug galt.“ Er wird vielmehr die vielen zwischen den Zeilen stehenden Rechtfertigungsversuche des Autors in ihrer verräterischen Bedeutung erkennen, er wird das unwillkürlich durchklingende „qui s' excuse, s' accuse“ sich zu nutze machen und darum dem Werke mit aller Skepsis sich gegenüberstellen.

Einzig und allein das im Archiv des Mannheimer Theaters aufgespeicherte Aktenmaterial ermöglicht eine gerechte Darstellung dieser Vorgänge weist die „Theatralische Laufurteilten Beziehungen des berühmtesten Mannheimer Schauspielers zu seinem Intendanten.*

Iffland trat bekanntlich dem Verbande des Nationaltheaters zu Mannheim im Oktober 1779 bei. Aber schon in der Darstellung dieser Vorgänge weist die „theatralische Laufbahn“ eine tendenziöse Entstellung des Tatbestandes auf. Iffland weigerte sich nämlich im Anfang, seinem mit Mannheim abgeschlossenen Kontrakt Folge zu leisten. In der „Theatralischen Laufbahn“ aber verschweigt er diesen Kontrakt und färbt die Sachlage zu seinen Gunsten.

---

* A. W. Iffland, Meine theatralische Laufbahn. Leipzig 1798. Die Werke von Pichler und Koffka.

Und vorallem die wichtigen Ifflandakten aus dem „Archiv des grossh. Hof- und Nationaltheaters zu Mannheim“ herausg. von Dr. Fr. Walter. Diese Akten sind Pichler und Koffka nur zu geringem Teil bekannt gewesen.

Eine zusammenhängende und zusammenfassende Darstellung des Verhältnisses Dalbergs zu Iffland existiert bis heute nicht. Nur hie und da finden sich vereinzelte Bemerkungen; es sind meistenteils Angriffe auf Dalberg. Durch die Veröffentlichungen Walters sind die Beziehungen der beiden in ein ganz anderes Licht gerückt. So dass es mehr als naheliegend war, auf Grund des neuen Materials das Verhältnis von Intendant und Schauspieler einmal zusammenfassend und — wie ich hoffen darf — gerecht zur Darstellung zu bringen.

Das erste Decemium, das Iffland in Mannheim zubrachte, ist von dem besten und herzlichsten Verhältnis zwischen ihm und Dalberg begleitet. Er sonnte sich in seinem aufsteigenden Ruhm als Schauspieler und Dichter; der Intendant kam ihm in jeder Weise entgegen; das Theater, in der Blüte seiner Entwicklung, war von gefestetem Bestand — warum hätte sich da Iffland nicht zufrieden und glücklich fühlen sollen! So ist er voll des Rühmens und der Anerkennung für die Verdienste und Güte seines Direktors. Und alle Versuche, ihn für eine andere Bühne zu gewinnen, scheitern Dank seiner Anhängigkeit an das Land, das er liebgewonnen. Er schreibt: „Herr von Dalberg hatte die Güte, über die Möglichkeit eines Abgangs sehr freundschaftliche Besorgnisse zu äussern, und mir zu sagen, die Churfürstin habe darüber erklärt — was ich auch wusste — ‚Ich glaube nicht an Ifflands Abgang, so lange ich lebe. Er hat mir sein Wort gegeben, und er ist ein ehrlicher Mann'. Das eine und das andere traf meine Empfindung" (S. 186).

Trotzdem liegt der Gedanke eines anderweitigen Engagements ihm nicht so ganz fern. Dalberg tut darum alles, Iffland in Mannheim festzuhalten. Er gewährt ihm einen zinsenfreien Vorschuss aus seinem Vermögen und macht ihm — wie Beil und Beck — die Zusicherung eines Pensionsdekrets. Da ist denn Iffland — der immer grosses Verständnis für die materielle Seite des Lebens besass — auch wieder ganz entzückt: „Was Sie aber für mich thun wollen, gnädiger Herr, hat etwas so Altdeutsch Biederes, etwas so Herzliches, dass ich angenehme Thränen geweint habe. Sie ruhen auf ihrem Briefe und werden mir lange ein lebendiges Gedächtnis Ihrer schönen Seele sein" (Walter, Archiv des Mannheimer Theaters. Ifflandakten, S. 333). Endlich erreicht Dalberg — um allen Eventualitäten vorzubeugen — eine Erneuerung des Kontrakts. Iffland verpflichtet sich am 4. November 1790 „auf Lebenslang für Mannheim".

Dalberg rät ihm, sich nur auf 6 Jahre einzulassen, wenn ihm diese Bestimmung zu viel sei. Doch Iffland will davon nichts wissen.

Diese Tatsache ist von ausschlaggebender Bedeutung für die Beurteilung des Folgenden.

Denn schon nach vier Jahren traten von neuem die Pläne Ifflands zu Tage, sich ein anderes Engagement zu verschaffen. Freilich ist hier wohl zu erwägen, dass er heldenmütig an der Seite Dalbergs ausgehalten in den schweren Kämpfen, die seit längerer Zeit das Theater bedrohten, und dass ihn erst die grosse Not, die mit dem Jahre 1794 hereinbrach, zu diesem Schritte trieb. Doch — wäre es nicht gerade jetzt an ihm gewesen, seinen Intendanten in der schwersten Stunde nicht zu verlassen? Iffland galt die persönliche Wohlfahrt mehr. Freilich mochte seine nüchterne und auch etwas pedantische Natur, die ihn vor dem herannahenden Alter in grosser Furcht hielt, ihm die Lage schlimmer erscheinen lassen, als sie es tatsächlich war.

Auf alle Fälle zeigte sich Iffland den Werbungen, die von Berlin an ihn traten, geneigt. Und — was das Bezeichnende ist— er kam den an ihn gestellten Anträgen mit einem Tatsachenmaterial entgegen, das der Wirklichkeit nicht entsprach.

Dalberg hatte am „11. Februar 1794“ Iffland mitgeteilt: „Victoria, lb. Iffland, wir siegen, oder vielmehr wir haben gesiegt — das Theater wird nicht eingezogen und solider und blühender etabliert werden alss es noch war“ und „vermög erhaltenen Briefen war des Kurfürsten Absicht nie im geringsten, die Engagements Reskripte aufzuheben“ (Walter, S. 348). Und trotzdem lautet der Brief Ifflands, der „2 Tage nach Empfang dieser Mitteilung“ an den Kämmerer des preussischen Königs abging, wie folgt: „Der Churfürst hat das Theater aufgegeben, ohne dass bei dessen Publikation mein und anderer vorher erhaltener Pensionsdekrete Erwähnung geschehen, oder nachher dieselben besonders vergeringsten, die Engagements-Reskripte aufzuheben“ (Walter,

„Wie sehr würde es meinem Leben Werth geben, wenn ich es dem Monarchen, den ich so herzlich liebe, widmen und in dem Staat, dessen ganzes und edles System mir so teuer ist, zubringen könnte“ (Koffka, S. 301).

Ein Kommentar zu dieser Handlungsweise Ifflands erübrigt sich.

Die Berliner setzten ihre Unterhandlungen mit Iffland fort. Da tat endlich Iffland den Schritt, den die Billigkeit schon lange von ihm verlangt hätte: er wandte sich an Dalberg und unterbreitete diesem die ganze Angelegenheit mit der Frage, was er tun solle. Die Sorge für sein Alter und das Gefühl der Verantwortlichkeit der Zukunft gegenüber zwängen ihn, sich nach einer gesicherten Stelle umzusehen. Würde ihm diese in Mannheim zu teil, so würde er gerne bleiben. Denn „Ihro Excellenz — schreibt er am 3. September 1794 — wissen es, dass Freundschaft, Ruhe und Sie das sind, was mich ausser der schönen Natur hier fesselt“ (Walter, S. 356). Der ehrliche Ton dieses Briefes lässt erkennen, dass die Bedenken Ifflands aus seiner innersten Seele kamen. Das fühlte wohl auch Dalberg. Denn 2 Tage darauf kam er Iffland mit einer sehr grossen Unterstützung entgegen. Er übernahm die Schulden Ifflands in der Höhe von 2400 fl. und versprach ihm 800 fl. jährliche Rente, falls er beim Theater die versprochene Pension nicht erhalten sollte. Diese vornehme Grossheit Dalbergs, die nur aus dem persönlichsten Anteil des Intendanten an dem Geschick seines grossen Schauspielers sich erklären lässt, traf bei diesem auf einen gleich vornehmen Sinn der Seele. Iffland nahm das erste Anerbieten zum Teil an und vom zweiten „wolle er erst in hülflosem Alter Gebrauch machen“. Und in der „theatralischen Laufbahn“ berichtet er: „Innigst gerührt, durchdrungen von Erkenntlichkeit, ganz hingegeben an diesen grossmüthigen Mann, beschloss ich auszuharren bis zuletzt, wie es von nun an auch immer kommen möge“ (S. 243). Die Verhandlungen mit Berlin wurden auf der Stelle ab-

gebrochen. Und wieder herrschte das beste Einvernehmen zwischen Intendant und Schauspieler.

Doch nicht für lange Dauer: im Jahre 1795 bildete sich eine gewisse Spannung zwischen beiden heraus, die — nach Ifflands Mitteilung — durch die Härte und Kälte Dalbergs bedingt war. Dalberg musste seine Kräfte immer mehr in den Dienst der Regierung stellen und „dadurch wurden wir einander fremd", berichtet Iffland. Dazu kam „das gewaltthätige Verkennen von Seiten eines Chefs, vor dessen Augen ich so viele Jahre offen, ehrlich, uneigennützig gewandelt war, und dem, wie ich nun sah, meine herzliche Anhänglichkeit an seine Person entweder nie von besonderem Werte gewesen, der sie nie geglaubt hatte, oder ihrer jetzt nicht mehr achtete" (S. 275). Wir können diese Vorwürfe Ifflands heute nicht mehr auf ihre Berechtigung prüfen, nicht feststellen, ob ihnen mehr zu Grunde liegt als die überreizbare Empfindlichkeit eines anspruchsvoll gewordenen Künstlers. Immerhin ist es denkbar, dass Dalberg, der etwas zur Schärfe neigte — vielleicht unter dem Drucke vieler Sorgen — auch gegen Iffland einmal bestimmter aufgetreten ist, als der Verwöhnte es gewohnt war. Jedenfalls war diese Entfremdung das Vorspiel zu den ernsten Ereignissen, die mit dem Jahre 1796 einsetzten. Der Juli dieses Jahres brachte bekanntlich erneute Kriegsgefahr und die Schliessung des Theaters auf längere Zeit. Iffland verliess — wie der grösste Teil der Schauspieler — Mannheim unter der Bedingung, nach Beendigung der Unruhen wieder einzutreffen. „Ich beteuerte ihm, dass ich zu den 'Ruinen' von Mannheim zurückkehren würde" ruft er pathetischen Tons in der „theatralischen Laufbahn" aus (S. 284) — und vier Monate darauf war er, ohne dass die Sachlage sich wesentlich verschlimmert hatte, Direktor des Berliner Theaters.

Iffland ging zunächst nach Hannover und Hamburg. Von da schrieb er des öfteren an Dalberg, dass ihm die unsichere Lage des Mannheimer Theaters eine Rückkehr kaum

rätlich erscheinen liesse. Es sei denn, dass der Intendant ihm ausreichende Sicherheit für einen weiteren Aufenthalt in Mannheim gewährleiste. Seine plötzliche Abreise entschuldigte er mit den fadenscheinigen Worten: „Jeder ehrliche Mann, der meine Grundsätze und seit 16 Jahren meiner schönsten Lebenszeit, die ich in Mannheim nicht eigennützig, sondern mit williger Hintansetzung grosser Vortheile zubrachte, meine Art zu handeln und zu seyn kennt, der bei den gegenwärtigen Umständen meine besondere Lage kennt oder kennen will — wird meine Reise von dort nicht übereilt, sondern notwendig, klug, gerecht und billig finden“ (Walter, S. 386).

Dalberg wich indes von dem Rechte, das er mit dem ungelösten Kontrakte Ifflands in Händen hatte, nicht um Fingersbreite ab und forderte mit Nachdruck Ifflands Rückkehr. Er teilte ihm mit, dass die Gefahr geschwunden und für sein Auskommen bestens gesorgt sei. Er schrieb ihm unterm 30. Oktober: „Zum Ueberfluss wiederhole ich Ihnen also, dass der Kurfürst Ihnen sicher Wort halten wird, und an meiner gegebenen feyerlichen Versicherung dürfen Sie wohl zweifeln?“ (Walter, S. 399).

Doch Iffland hörte Dalbergs Worte nicht mehr. Seine Sinne waren schon ganz betäubt von dem Glanz der Aussichten, die ihm der preussische König vor Augen hielt. Am 14. November ward er zum Leiter des Berliner Nationaltheaters bestimmt — obwohl ihn der Kontrakt an Mannheim noch band.

Nun setzte Iffland alle Hebel in Bewegung, um seine Handlungsweise vor Dalberg zu rechtfertigen. Die unsicheren Aussichten in Mannheim und das überaus günstige Angebot von Berlin hätten seinem Entschluss die Richtung gegeben.

Und wiederum greift Iffland, um sein Tun bei den Nachgeborenen in ein vorteilhaftes Licht zu setzen, zu unehrlichen Mitteln. Er führt nämlich in der „theatralischen Laufbahn“ seine Annahme des Engagements in Berlin auf das verspätete

Eintreffen des Briefes an Dalberg zurück, welcher die näheren Auseinandersetzungen enthielt, um die er so lange gebeten hätte. Wäre dieser Brief 3 Tage früher angekommen — also nicht am 16., sondern am 13. November —, er wäre an den Rhein zurückgekehrt. Doch sind diese Angaben eine Entstellung der Tatsachen. Denn dieser erwähnte, ausschlaggebende Brief Dalbergs — es ist der vom 30. Oktober — war nach Ifflands eigener Mitteilung an Dalberg unterm 12. November schon am „11." in seinen Händen, also 3 Tage „vor" Annahme des Berliner Angebots und 5 Tage vor der Zeit, in die Iffland in der „theatralischen Laufbahn" den Empfang des Briefes setzt. Auch hier braucht es kein weiteres Wort der Kritik.

Und all der Gefühlsschwall, mit dem Iffland in seinen Briefen an Dalberg sein Gewissen zu betäuben sucht, kann uns jetzt nur noch als hohles Gerede erscheinen. Brachte er es doch fertig, an den Intendanten in den Ausdrücken der zärtlichsten Freundschaft und des innigsten Gefühls zu schreiben und hinter seinem Rücken anderen Personen gegenüber immer einen gerade entgegengesetzten Ton anzuschlagen.

Hier der Brief an Dalberg: „Wahrscheinlich ist der heitere Frieden meiner Seele dahin, wahrscheinlich habe ich die Ruhe meiner Tage gegen das Gefühl, schuldenfrei zu sein, ausgetauscht! Zürnen sie nicht auf den, der mit der Wallung der innigsten Rührung izt Ihr Bild vor seiner Seele hat, an dessen Ton Sie es fühlen müssen, dass die Scheidung von dort sein Herz bricht" (Walter, S. 405).

Und hier die Worte an Madame Nikola-Withöft: „Dalberg schreibt mir, wie man Jemandem schreibt, der den Erlöser preisen muss, wenn er nur wieder einrücken darf" und an den Schauspieler Werdy: „Weil ich 17 Jahre ein Narr war, glaubte Herr von Dalberg, ich bleibe es bis ins Ende, und es kostete ihm nicht ein mahl etwas" (Walter, S. 412).

Dalberg durchschaute das Benehmen Ifflands, verlor aber die Fassung nicht. Ruhig und gelassen — nur selten

hat man die Empfindung, dass eine grosse Enttäuschung tief in sein Herz eingeschnitten — begegnete er Iffland: „Sie handeln anders als Sie schreiben. Sie haben den Kontrakt mit Mannheim gebrochen.“ Und leise zitterte Dalbergs Seele bei den Worten: „So handelte ein Iffland, Deutschlands dramatischer Sitten- und Tugendprediger“ (Walter, Seite 408).

Das Drama hatte noch ein Nachspiel: die kurpfälzische Regierung verlangte von Iffland einen Schadenersatz von 3000 Gulden, weil er den Kontrakt gebrochen. Iffland weigerte sich, die Summe zu leisten. Er bestürmte Dalberg, er möge ihm die Erlassung der Summe erwirken. Und als Dalberg sich gegen dies Ansinnen wehrte, drohte Iffland mit Publizierung der ganzen Angelegenheit. Um den Skandal zu verhüten, setzte Dalberg durch, dass Iffland der Entschädigungssumme enthoben wurde.* Da jubelte Iffland natürlich wieder und konnte sich gar nicht genug tun vor Freundlichkeit gegen Dalberg: „Ihren letzten Brief hat Ihr Herz geschrieben, wie ich es seit 17 Jahren kenne. Ich bin bis auf das Innerste erschüttert“ (Walter, S. 421).

Indes hat sich in der Folge ein besseres Verhältnis zwischen beiden wieder angebahnt. Iffland schrieb verschiedene Briefe an Dalberg — auf seinen Wunsch hat sie keines Andern Auge je gesehen —, die vielleicht geeignet wären, sein Benehmen in etwas milderem Lichte erscheinen zu lassen: doch wir kennen sie nicht und können sie darum nicht verwerten. Für uns wird dies Ende der Beziehungen zwischen Dalberg und Iffland — das zugleich auch wieder einen Anfang bedeutete — wohl stets ein Geheimnis bleiben.

Ohne Frage ist Ifflands Weggang von Mannheim und seine dadurch ermöglichte Tätigkeit in Berlin für die Entwicklung der deutschen Schauspielkunst von Segen ge-

---

* Trotzdem hat Iffland dann die Angelegenheit in Form der „theatralischen Laufbahn“ der Oeffentlichkeit unterbreitet.

wesen. Er konnte seine grossen Gaben in Berlin viel eher nutzbringend verwerten, als es ihm bei den ungünstigen Verhältnissen in Mannheim möglich gewesen wäre. Darum wird die Theatergeschichte Ifflands Handlungsweise an sich billigen. Wir werden es Iffland auch nicht verargen, „dass er seinem persönlichen Interesse — und wir wollen damit nicht lediglich finanzielle, sondern auch künstlerische Motive verbinden — die Verpflichtungen gegen Dalberg zum Opfer brachte. Die fortwährende Unsicherheit der Mannheimer Verhältnisse, der häufige Schluss der Bühne, der Mangel jeder Ruhe für die schauspielerische Produktivität mussten es Iffland endlich zur Notwendigkeit machen, einen für seine Wirksamkeit günstigeren Ort zu suchen.“ Aber war es recht und gut von ihm, seinen Intendanten gerade in der grössten Not im Stich zu lassen? Durfte er sich des Kontraktbruchs schuldig machen, um von Mannheim wegzukommen? Gab es keinen geraderen und ehrlicheren Weg? Und war es nötig, dass Iffland, um sich vor der Nachwelt rein zu waschen, zur Unwahrheit griff? Dass er gegen sein Wort die „theatralische Laufbahn“ schrieb und darin mit den Tatsachen umsprang als wären sie Spielzeug?

Dalbergs Benehmen gegen Iffland trägt überall das Gepräge edler Menschlichkeit. Er blieb gleich gütig, vornehm und entsagend gegen Iffland, auch als dieser ihn treulos verliess, ihn ungerecht behandelte und ihn hinter seinem Rücken verunglimpfte.

Und auch hier umspielt Dalbergs Gestalt — wie so oft — ein wehmütiger Zug: gerade der Schauspieler, der seinem Herzen am nächsten stand, musste ihn unwürdig verlassen.

Es gibt vielleicht nicht allzuviele historische Persönlichkeiten, die nach ihrem Tode so oft ungerecht angeklagt worden sind, wie Heribert von Dalberg. Vornehmlich ist es

sein Verhalten zu Schiller* gewesen, auf das man sich viele Jahrzehnte mit wahrer Wollust stürzte, um Dalberg

---

* F. Jonas, Schillers Briefe. Stuttgart o. J. 1892 ff..

Urlichs, Briefe an Schiller. Stuttgart 1877.

Otto Harnack, Schiller. Berlin 1896.

Otto Brahm, Schiller. Berlin 1888 ff.

K. Hoffmeister, Schillers Geistesentwicklung, Leben und Werke. Stuttgart 1838.

Gödeke, Goethe und Schiller. Hannover 1859.

Streicher, Schillers Flucht von Stuttgart und Aufenthalt in Mannheim. Wien 1902.

Minor, Schiller. Berlin 1890 ff.

Codex der Dalbergbriefe in der kgl. Hof- und Staatsbibliothek zu München (Cgm. 4830); bis heute noch nirgends irgendwie vollständig für Dalberg verwertet.

Brahm hat das Verhältnis Schillers zu Dalberg verhältnismässig am eingehendsten behandelt. Trotzdem unternahm ich eine zusammenfassende Darstellung, weil Brahm die Frage doch mehr episodisch und darum kurz behandelt, und weil ich auch in vielen Punkten zu abweichenden Urteilen gekommen bin. Zur Charakterisierung meiner Darstellung gebe ich im folgenden einige Urteile aus den Schillerbiographien wieder:

Düntzer: „Freiherrlich mag dies gewesen sein; aber nicht menschlich. Manche ähnliche schnöde Thaten hüllt die Zeit in Dunkel; wir freuen uns der Nemesis der Geschichte, die Dalbergs unedles Verfahren erhalten hat“ (Schillers Leben. Leipzig 1881. S. 137).

Harnack: „Dalberg hat mit herzlosem Undank gehandelt“ (a. a. O. S. 94).

Hoffmeister: „Die Teilnahme an dem Schicksale Schillers könnte sich zu einer Anklage gegen Dalberg erheben.“ Er erklärt Dalbergs Benehmen daraus, dass Dalberg „seine hohen Würden erniedrigt hätte, wenn er sich mit einem politisch Verfolgten eingelassen hätte.“ „Diejenige Stellung im Staatsleben ist nicht zu beneiden, die es dem Menschen verwehrt, ein Mensch zu sein“ (S. 177 ff.).

Brahm: „Den weitherzigen Standpunkt Ifflands zu teilen, war Dalberg nicht geneigt; und während jener mit freiem Blick die Bedeutung erfasste, welche für die Bühne ein Dichter habe gegenüber den Machern, blieb das Urteil des Intendanten bei kleinlichen Rücksichten stehen — und die Pflicht, denjenigen, welcher dem Theater die Räuber geschenkt hatte, zu fördern, auch auf Kosten des augenblicklichen Nutzens, löste Dalberg nicht“ (S. 226).

herabzuziehen. „Es ist bei den Biographen unseres grossen Dichters Stil geworden — bemerkt schon 1865 Koffka — die Persönlichkeit, welcher gewiss das wesentlichste Verdienst um die Förderung des jugendlichen Feuerkopfs zukommt, mit den schwärzesten Farben zu schildern, aus keinem andern Grunde, als weil sie dadurch für ihren Helden das meiste Licht zu erhalten glauben. Nach ihnen ist Herr von Dalberg ein Gemisch aristokratischen Hochmuts, serviler Augendienerei, frivoler Wortbrüchigkeit, ja sogar gemeiner Theaterdirektionskniffe. Und worauf gründen sie diese Annahmen? Keiner auf Kenntnis von Dalbergs Handlungen, seinem Charakter, seiner Denkweise, alle nur auf einzelne Klagen eines mit sich selber über Mittel und Ziele völlig unklaren, jungen Mannes und auf die Erzählung eines ihm mit unbedingter Verehrung zugethanen, befreundeten Altersgenossen. Indem sie dies thun, vergessen sie, dass sie sich damit an Schiller am allermeisten versündigen, da sie doch die aus seinen Briefen an Dalberg hervorgehende Verehrung geradezu leugnen, wenn diese nicht gar als Heuchelei erscheinen soll?“ (Koffka, S. 111).

Und noch mehr: sie betrachten das Verhältnis zwischen beiden von einer Warte, auf die sie erst der Tod Schillers gehoben. Sie beurteilen das Benehmen Dalbergs gegen Schiller als gegen den grossen Dichter gerichtet, den erst das 19. Jahrhundert würdigen lernte. Sie vergessen, dass Schiller für Dalberg nichts anderes bedeutete und bedeuten konnte als ein junges aufstrebendes Talent von zweifelhafter Zukunft. Sie stellen Forderungen an ihn, die nur ein Mann hätte erfüllen können, der seiner Epoche weit vorangeeilt wäre. Und dabei wurzelte doch niemand bodenständiger in seiner Zeit als gerade Dalberg.

Der Widerspruch in dieser Betrachtungsweise leuchtet ein. Wenn irgend, so gilt für die Beurteilung der Beziehungen Dalbergs zu Schiller die Maxime, dass sie aus und in ihrer Zeit verstanden werden müssen.

Dalberg und Schiller traten zum ersten Mal mit einander in Berührung im Jahre 1781. Der Buchhändler Schwan hatte den Intendanten auf die „Räuber" des jungen Dichters aufmerksam gemacht und die Anbahnung näherer Beziehungen vermittelt. Schiller brachte natürlich Dalberg, dessen Gunst ihm mit Recht ein wahres Gottesgeschenk dünkte, die ganze Leidenschaftlichkeit seines jungen Herzens entgegen. Er schrieb an ihn: „Wenn meine Kräfte je an ein Meisterstück hinaufklettern können, so dank ich es Euer Excellenz wärmsten Beifall allein, so dankt es Hochdenenselben auch die Welt" (Jonas, Schillerbriefe I, S. 37). Damals war Schillers Lieblingsgedanke, sich „dereinst in Mannheim, dem Paradiss der dramatischen Muse zu etablieren" (a. a. O. S. 37).

Die Verhandlungen über die Theatralisierung der Räuber nahmen raschen Fortgang, wenn auch Dalberg ziemlich tiefgehende Aenderungen wünschte. Er wollte das Stück absolut zurückversetzen „in die Epoche des gestifteten Landfriedens und des unterdrückten Faustrechts" (a. a. O. S. 47). Schiller widersetzte sich den Wünschen Dalbergs nur wenig. In jugendlicher Ungeduld hatte er nur das eine Ziel: die Aufführung seines Werks, vor Augen. In höflichem Tone erwiderte er darum dem Intendanten: „Ich unterwerfe meine Arbeit gänzlich dem Urteil der Kenner, und habe also zu der Kritik des Vornehmsten unter diesen kein Wort hinzuzusetzen" (a. a. O. S. 46).

Der Tag der Aufführung kam heran. Schiller hatte heimlich Stuttgart verlassen, um ihr beizuwohnen. Aus der ganzen Umgegend waren die Leute zusammengeströmt, um das „berüchtigte" Stück zu sehen. „Der kleine Raum des Hauses nöthigte diejenigen, die keine Loge bekamen, ihre Sitze schon um 1 Uhr zu suchen." Um 5 Uhr begann die Vorstellung. Die letzten Akte taten eine kolossale Wirkung. „Das Theater glich einem Irrenhause, rollende Augen, geballte Fäuste, stampfende Füsse, heisse Aufschreie

im Zuschauerraum! Fremde Menschen fielen einander schluchzend in die Arme; Frauen wankten, einer Ohnmacht nahe, zur Thüre. Es war eine allgemeine Auflösung wie im Chaos, aus dessen Nebeln eine neue Schöpfung hervorbricht" (Pichler a. a. O. S. 67).

Es ist üblich, Dalberg die Aufführung der „Räuber" als ein nicht hoch genug einzuschätzendes Verdienst anzurechnen, und einige Literarhistoriker können sich gar nicht genug tun, seinen Mut und seine Kühnheit zu preisen. Harnack versteigt sich zu den Worten: „Es wird Dalberg später wohl bisweilen unheimlich vorgekommen sein, dass er dies Wagestück vollendet hatte." Und Speidel und Wittmann führen geschmackvoll aus: „Freiherr von Dalberg musste (bei seiner sonstigen Unbedeutendheit) an vorübergehender Geistesschwäche leiden, dass er so etwas aufführen konnte."

Ich glaube, dass man Dalberg in diesem Punkte ebenso sehr überschätzt, als man ihn sonst unterschätzt. Gerade dass der Intendant das Werk zurückversetzen wollte in die Zeit des Landfriedens und des Faustrechts, dass er die „Räuber" in „altdeutscher Tracht" aufführen liess, scheint mir zu beweisen, dass er keineswegs in dem Drama die umstürzlerische Tat eines Genies par excellence erblickte. Vielmehr betrachtete er das Stück als eine Art Ritterdrama. War er doch gerade in jener Zeit dieser Gattung sehr zugeneigt und hatte er doch kurz vorher mit der „Agnes Bernauerin" einen so grossen Erfolg errungen. Und wirklich haben ja auch die „Räuber" manches gemein mit den Dramen der Törring, Meyer und Babo. Karl Moor entstammt einer gräflichen Familie; er steht an der Spitze einer Räuberbande. Das Stück war ohne Angabe der Zeit; und so konnte Dalberg recht wohl an das Mittelalter denken. Das Drama hat die ungebundene, freie Technik Shakespeares; ist erfüllt von einem Ueberschwall der Kraft und Leidenschaft; schwelgt ganz und gar im Exzentrischen. Die Sprache ist abgerissen, sprunghaft, gewaltsam, übermässig.

Aber Dalberg übersah, dass diese alten Mittel, diese alte Technik des Ritterdramas in den „Räubern" von einem Genie gehandhabt, von einem neuen Geist durchglüht war. Von dem Geist der aufsteigenden Zeit, dem Geiste Rousseaus, der ankämpft gegen die Verworfenheit der Welt und die Verderbtheit der bestehenden Gesellschaftsverhältnisse und der revolutionär eintritt für die ewigen und unverbrüchlichen Rechte eines reinen und geläuterten Menschentums. Dalberg, der mit Rousseaus Tendenzen, ins gemässigt Bürgerliche umgesetzt, ganz leidlich sympathisierte, hatte gewiss keine Ahnung, dass er einem bahnbrechenden Geist in den Sattel half. Er wusste es nicht — wollte es nicht.

Darum meine ich, ist der grosse Ruhm, den die Mannheimer Bühne durch die Aufführung der „Räuber" bei aller Welt gewann, Dalberg nicht allzu hoch anzurechnen. Es war ein gutes Stück Glück dabei.

Der Erfolg der „Räuber" zeitigte das beste Einvernehmen zwischen Intendant und Dichter. Ihre Beziehungen nahmen in dieser Periode den Charakter einer Intimität an, den sie nie mehr erreicht. Schiller musste nach der Aufführung bald in die Heimat zurück. Mit übervoller Brust brachte er von hier dem Intendanten seinen Dank entgegen und kündigte ihm die Geburt eines neuen Werkes an.

Mächtig wühlte die Erinnerung an Mannheim in seiner Brust und liess ihm keine Ruhe. Es war die Sehnsucht des Dramatikers nach seiner Heimat, der Bühne. Er kam Dalberg mit dem Wunsche, eine neue Aufführung der „Räuber" zu veranstalten. Heimlich wohnte er ihr mit einigen Freunden bei. Und seligen Herzens kehrte er von Mannheim nach Hause. Glaubte er doch in den wenigen Worten, in dem ganzen Verhalten Dalbergs, in seiner Miene, in seinem „Händedruck" schon die Erfüllung seines sehnlichsten Wunsches, Theaterdichter in Mannheim zu werden, angedeutet und beschlossen. In dieser Stimmung schrieb er an Dalberg: „Darf ich mich Ihnen in die Arme werfen, vortrefflicher

Mann? Ich weiss wie schnell Ihr edelmütiges Herz entzündet, wenn Mitleid und Menschenliebe es auffordern, ich weiss wie stark Ihr Muth ist, eine schöne That zu unternehmen, und wie warm Ihr Eifer, sie zu vollenden. Meine neuen Freunde in Mannheim, von denen Sie angebetet werden, haben es mir mit Enthousiasmus vorausgesagt, aber es war dieser Versicherung nicht nöthig; ich habe selbst da ich das Glück hatte, eine Ihrer Stunden für mich zu nuzen, in Ihrem offenen Anblick weit mehr gelesen. Dieses macht mich nun auch so dreust, mich Ihnen ganz zu geben, mein ganzes Schicksal in Ihre Hände zu liefern und von Ihnen das Glück meines Lebens zu erwarten" (a. a. O. S. 61). Der Brief enthielt auch die Bitte an Dalberg, beim Herzog ein Wort der Güte für ihn einzulegen. Denn Schiller war — nach seiner zweiten heimlichen Abreise von Stuttgart — in jeglicher Bewegungsfreiheit gehindert. Als jedoch die Lage sich immer verschlimmerte, griff Schiller zum äussersten Mittel, zur Flucht aus Stuttgart. Er verliess in der Nacht vom 22. auf den 23. September seine Vaterstadt mit seinem Freunde Streicher und wandte sich nach Mannheim. Als er hier Dalberg nicht traf, reiste er nach kurzem Aufenthalt — während dessen fand die verunglückte Vorlesung des „Fiesko" statt — nach Frankfurt. Von hier bat er in flehendem Ton Dalberg um Unterstützung: „Ich ging leer hinweg, leer in Börse und Hoffnung. Es könnte mich schamroth machen, dass ich Ihnen solche Geständnisse thun muss; aber ich weiss, es erniedrigt mich nicht" (a. a. O. S. 71). Gründete er doch alle Pläne auf den Fels, der da hiess Dalberg. Aber der Arme hatte auf Sand gebaut. Dalberg schlug ihm die Bitte ab: Fiesko, erklärte der Intendant, sei in der vorliegenden Gestalt für das Theater unbrauchbar, erst wenn das Drama einer Umarbeitung unterzogen worden, könne man sich weiter entscheiden. Von einem Vorschuss, sei es durch die Theaterkasse, sei es durch den Reichtum des Mäcens, war nicht die Rede.

Schiller nahm die Trauerbotschaft mit Stolz und Würde auf. Er reiste nach dem ruhigen Landstädtchen Oggersheim, um hier die Umarbeitung des „Fiesko“ ins Werk zu setzen. Als er sie vollendet, sandte er sie sogleich an Dalberg. Bangen Herzens harrte er der Entscheidung des Intendanten. Lange musste er warten, bis sie eintraf. Doch was brachte sie! Ohne Angabe des Grundes erklärte der Intendant, dass diese Umarbeitung unbrauchbar sei, und dass sie weder angenommen, noch honoriert werden könne. Welcher Umschwung aber hatte sich in Dalberg vollzogen, dass er so hart gegen Schiller verfuhr? Wie konnte es geschehen, dass er dem Mann, dem er vorher mit aller erdenklicher Güte begegnete, nun so völlig von sich stiess? Dass er ihn mit der Umarbeitung des „Fiesko“ volle 2 Monate hinhielt und ihm dann jegliche Entschädigung versagte? Er, der gegen Iffland, gegen Maler Müller die grösste Freigebigkeit an den Tag legte!

Dalberg betrachtete — als hoher Staatsbeamter und Freund des Herzogs von Württemberg — Schiller als Flüchtling und wollte jeglichen Schein vermeiden, als ob er gemeinschaftliche Sache mit ihm habe. Er verkehrte darum auch nur mehr durch Mittelspersonen mit Schiller.

Und dann war der „Fiesko“ nicht das Werk, das sich Dalberg nach den „Räubern“ wohl versprochen hatte. Es trug für den Mann, in dessen Herzen sich das bürgerliche Drama immer mehr festzusetzen begann, ein zu idealisches Gepräge.

Indes — mögen diese Gründe auch Dalbergs Handlungsweise erklären, so rechtfertigen sie diese doch in keiner Weise. Ueber kleinlichen Erwägungen vergass Dalberg, dass er einem „Menschen“ in grosser Not gegenüberstand. Sein Herz schwieg vor der Kälte seines Verstandes. Und darum wird ihm diese seine abschlägige Antwort an Schiller nicht verziehen werden können.

Schiller blieb ungebrochen. Doch war er müde geworden bei all dem Hangen und Bangen. Und da erinnerte er sich

des Anerbietens, das ihm Frau von Wolzogen vor kurzer Zeit gemacht. Er folgte dem Rufe der mütterlichen Freundin nach Bauerbach.

Indes war längere Zeit über den Fluchtversuch Schillers dahingegangen. Da gedachte auch Dalberg des jungen Poeten wieder, dessen „Räuber" ihm einst ein volles Haus gebracht. Auch hatte sein neuste. Werk, die „Luise Millerin", den denkbar günstigsten Eindruck auf ihn gemacht. Hier hatte Schiller — wie er selbst sagte — „seine Phantasie in die Schranken des bürgerlichen Kothurns eingezäunt" und damit ein Werk nach dem Herzen Dalbergs geschaffen.

Er lud Schiller ein, nach Mannheim zu kommen und die Stelle eines Theaterdichters zu bekleiden. Schiller folgte dem Rufe. Doch mit der Vorsicht und Zurückhaltung eines Getäuschten. Er benahm sich sehr höflich und conventionell gegen Dalberg, ohne herzlich zu sein. Und an Henriette von Wolzogen charakterisierte er Dalberg als einen „Mann, der ganz Feuer ist, aber leider ein Pulverfeuer, das plötzlich losgeht, aber ebenso schnell wieder verpufft" (a. a. O. S. 146). Am 1. September 1783 wurde Schiller als Theaterdichter auf ein Jahr angestellt. Er war verpflichtet, in dieser Zeit 3 neue Stücke zu liefern und empfing dafür den Gehalt von 300 Gulden, sowie von jeder neuen Vorstellung eines seiner Werke den Ertrag eines beliebigen Abends.*

„Schillers Zufriedenheit über diese neue Anstellung sprach aus jedem Blick — erzählt Streicher — und er mochte sich wohl denselben Himmel dabei denken, der auf dem Theater so täuschend dargestellt wird" (S. 160). Und als er durch Dalbergs Vermittlung in die „deutsche Gesellschaft" aufgenommen wurde, kehrte grosses Glück und wahre Zu-

---

* Gödekes Bemerkung zu Schillers Anstellung in Mannheim: „Man sieht, Dalberg verstand sich ebenso gut auf seinen Vorteil wie auf die Benutzung der dürftigen Lage des Dichters," sowie die Behauptung, er habe ihn in die Verbindung mit dem Theater „hinein gelockt" (S. 299) — ist schlechthin unverständlich.

friedenheit bei ihm ein. Er schrieb damals an Rudolf Zumsteg: „Jetzt lebe ich in Mannheim in einem angenehmen dichterischen Taumel — Kurpfalz ist mein Vaterland, denn durch meine Aufnahme in die gelehrte Gesellschaft bin ich nazionalisiert, und kurfürstlich Pfalz bairischer Unterthan. Mein Clima ist das Theater, in dem ich lebe und webe, und meine Leidenschaft ist glücklicherweise auch mein Amt“ (a. a. O. S. 175). Da wurden denn auch die Beziehungen zwischen Dalberg und Schiller wieder sehr enge, wie vor Zeiten. Der Dichter verkehrte viel in dem Hause des Intendanten und fühlte aufs neue sich stark von ihm angezogen. Freilich ganz konnte Schiller die frühere Herzlichkeit nicht mehr gewinnen. Das verhinderte die Enttäuschung, die dazwischen lag.

Und es sollte auch diesmal nicht allzulange dauern, da störten trübe Missklänge von Neuem das Verhältnis.

Zunächst verstimmte Schiller in hohem Grade die Ablehnung seines Plans, die deutsche Gesellschaft zur Förderung des Theaters herbeizuziehen. In unmutigem Tone schrieb er an Dalberg: „Ich bekenne aufrichtig, dass es mir, wie den besten von hiesigen Schauspielern leidthut, dass eine Anstalt, die der hiesigen Bühne so glänzende Aussichten öffnete, durch ein so geringes Hinderniss scheitern soll, und doppelt wehe tut es mir, weil ich fühle, was und wie viel ich zum Ruhm unserer Bühne würde gethan haben“ (a. a. O. S. 191).

Zwar löste sich diese Verstimmung etwas, als Schiller die — so seltsame — Anregung Dalbergs empfing, zur Medizin zurückzukehren, und dadurch aufs innigste gerührt wurde. Doch griff bald darauf eine neue Entfremdung Platz. Schiller erbot sich, gegen eine jährliche Gratifikation von 50 Dukaten eine Dramaturgie des Mannheimer Theaters zu liefern. Dalberg aber wies diesen Vorschlag rundweg ab, da er in jener Zeit selbst an eine Veröffentlichung der Protokolle dachte.

Dazu kam noch folgendes:

Schiller erregte mit der Vorlesung seines Aufsatzes: „Die Schaubühne als moralische Anstalt“ in der „deutschen Gesellschaft“ so starken Anstoss, dass die Arbeit nicht — wie sonst üblich — veröffentlicht wurde. Dann teilte er Dalberg mit, dass er sich von neuem wieder auf das Gebiet der „hohen Tragödie“ wagen wolle, da „er in diesem Fach grösser und glänzender erscheinen und mehr Dank und Erstaunen wirken könnte als in keinem andern und da er hier vielleicht nicht erreicht, im andern übertroffen werden könnte“.

Alle diese Momente erweiterten die Kluft zwischen Intendant und Dichter. Und so ist es begreiflich, dass Dalberg nach Ablauf des Kontraktjahrs den Vertrag mit Schiller nicht wieder erneute.

Neben diesen momentanen Gründen bestimmten Dalbergs Schritte wohl noch Gründe tieferer Natur. Dalberg sympathisierte so lange mit Schiller, als dieser ihm in den Bahnen des Ritterschauspiels und des bürgerlichen Dramas zu wandeln schien. Der Mann, der so fest in seiner Zeit stand und der mit ganzer Seele an dem Ideal des bürgerlichen Dramas hing, konnte den Dichter nicht mehr begreifen, der mit „Fiesko“ und „Don Carlos“ zu neuen und höheren Sphären aufstrebte. Er hielt den Schiller der „Räuber“ und der „Luise Millerin“ für ein grosses Talent“, das „Genie“ Schiller jedoch, das mit „Fiesko“ undeutlich einsetzte und mit „Don Carlos“ sich entfaltete, erkannte er nie und wollte er nicht erkennen.*

Dieser Massstab, den uns die durch die Protokolle gewährte Kenntnis der ästhetischen Anschauungen Dalbergs an die Hand gibt, erklärt uns sein Benehmen gegen Schiller in einfacher Weise. Die Wege der beiden mussten sich mit Notwendigkeit trennen in dem Momente, da Schiller mit mäch-

---

* Es scheint mir also die Ansicht aller derer — auch Brahm's —, die sagen, Dalberg habe jemals bei Schiller geahnt, mit welchem Genie er es eigentlich zu tun habe, nicht zu Recht zu bestehen.

tigem Flug der Zeit voraneilte, in der Dalberg festgebannt stand.

Ja, und wenn nicht in jener Zeit der Stern Ifflands aufgestiegen wäre! Hier war ein Dichter, der aussprach, was Dalberg in innerstem Herzen fühlte, der ihm in tiefster Seele verwandt war, und dem er sich darum auch leidenschaftlich zuwandte. Ist es da nicht zu verstehen, dass Dalberg sich von dem so ganz anders gearteten Schiller abkehrte?

Wie sollte er allein für den Mann eintreten, gegen den alle die Männer sich erhoben, die Dalberg schätzte? Gotter schrieb von den „Räubern" (1782. Dalbergbriefe in München): „Der Himmel bewahre uns vor mehr Stücken dieser Gattung"; Schröder sagte 1784: „Es ist schade um Schillers Talent, dass er eine Laufbahn ergreift, die der Ruin des deutschen Theaters ist" (Dalbergbriefe in München.) Und selbst der listige Iffland — dem die Konkurrenz Schillers lästig zu werden begann — warnte Dalberg vor der Aufführung der Schiller'schen Stücke, da „das Publikum gegen diese Gattung erklärt sei" (19. September 1784. Dalbergbriefe in München).

Da war es denn kein Wunder mehr, dass der Boden Dalberg unter den Füssen zu wanken begann. Er selbst verstand Schiller nicht mehr, seine Freunde erklärten sich alle gegen den Dichter — und so liess er Schiller ziehen.

Auch dies wurde ein Zug von tragischer Ironie in Dalbergs Leben. Er hatte das Genie Schiller bei sich, hatte das Genie auf seine Weise entdeckt und — liess es von sich gehen, um das geringe Talent Iffland mit Ehren zu überschütten. Daraus aber Dalberg einen Vorwurf zu machen, ist gleichbedeutend mit der Anklage, dass ihn die Natur nicht mit divinatorischen Gaben ausgestattet hatte.*

---

* Darum kann auch Brahms Urteil nicht statthaben: „Dalberg hat wie ein kluger Theatermann gehandelt; und nur der Vorwurf (sic!) kann ihn treffen, dass er über das bloss Vernünftige nicht hinauskam, dass seine Engherzigkeit und künstlerische Beschränktheit den genialen Menschen wie Schiller verkannte . . ." usw. (S. 337).

Als Dalberg den Kontrakt mit Schiller nicht wieder erneute, nahm ihr Verhältnis die Form jener kalten Höflichkeit an, hinter der die innere Entfremdung sich verbirgt. Schiller, frei von jeder Abhängigkeit gegen Dalberg, begegnete ihm mit Würde und Achtung, aber auch mit Festigkeit und Selbstbewusstsein. Sehr scharf charakterisieren ihre Beziehungen in jener Zeit die Worte, mit denen Schiller den Brief an Dalberg vom 9. Januar 1785 unterzeichnete. Er schrieb nicht mehr „unterthäniger Schiller", sondern „R. Schiller". „R. bedeutet Rath — bemerkt sehr fein Brahm — und der Buchstabe gibt dem Brief seine Signatur".

Schiller begründete die „Thalia", um sich die nötigen pekuniären Hilfsmittel zu verschaffen. Doch wollte das Unternehmen nicht recht gedeihen. Da folgte Schiller dem Ruf seiner neuen Freunde in Leipzig und Dresden. Im Mai 1785 verliess er Mannheim für immer.

5. Kapitel.

Rückblick und Ausblick.*

Es ist im Voraufgehenden eine mannigfaltige Reihe von Eindrücken an uns vorübergegangen, die alle in ihrer Art die Persönlichkeit des Intendanten Dalberg beleuchteten. Ein Ton klingt durch Alles durch: das edle und gütige Menschentum, das in Dalberg lebte.

Er stellte seine Kräfte ganz in den Dienst seines Theaters. Trotzdem er ein hohes und anstrengendes Amt im Staate besass, trotzdem er den Posten eines Direktors der „deutschen Gesellschaft" inne hatte, hatte er stets freie Zeit für das Wohl seiner Bühne. Er vergass seine Person gegenüber dem Ideal, das er verwirklichen wollte. Sein Vermögen, seine Fähigkeiten standen jederzeit bereit, wenn das Wohl seiner Bühne ihrer bedurfte. Gegen seine Schauspieler war er — mit geringen Ausnahmen — gerecht und gütig. Und für bedürftige Künstler hatte er stets ein offenes Herz. Wie ist er Schiller, Iffland, Maler Müller entgegengekommen! Und sie vergalten ihm seine Güte auch mit Dankbarkeit. Sie wurden nicht müde, ihm ihre Verehrung und Achtung, ihm ihre Liebe und Zuneigung zu beweisen.

Im gleichen Lichte erschien er auch seinen Zeitgenossen. Aus mündlichen Ueberlieferungen ist „sein ebenso feines

---

* Codex der Münchener Dalbergbriefe (Cgm. 4830).

J. Chr. Brandes, Meine Lebensgeschichte. Berlin 1799/1800.

H. Oberländer, Die geistige Entwicklung der deutschen Schauspielkunst. Berlin 1898.

M. Martersteig, Pius Alex. Wolff. Leipzig 1879.

Genast, Aus dem Tagebuch eines alten Schauspielers. Leipzig 1862.

und frei liebenswürdiges Benehmen, seine frische Lebens- und Liebeslust, seine unverwüstliche Gutmütigkeit und seine strenge Rechtschaffenheit" bekannt (Arnold Schlönbach im „Schillerbuch". Dresden 1860. S. 242). Und aus den zahlreichen Briefen, die viele der besten Köpfe seiner Zeit an ihn richteten, tritt er uns als derselbe gütige, liebenswürdige, edle und vornehme Mensch entgegen. Der grosse Schröder schrieb von ihm an Seyler: „Empfehlen Sie mich Herrn von Dalberg aufs beste. Sie glauben nicht, wie sehr ich ihn schätze! Es thut einem freyen Bürgersmann wohl, einen solchen Cavalier zu sehen" und Maler Müller warf sich ihm mit der ganzen Leidenschaft seiner Künstlernatur entgegen: „Ich liebe Sie über alle Massen — mein Herz fühlt eine so süsse Freude in Ihrer Gesellschaft, alles was Sie thun hat so ganz das Gepräge des besten Mannes, dem thun und würken ein wahres Vergnügen ist". In verwandtem Sinn äusserten sich Wieland, Gotter, Sophie de la Roche (Münchener Dalbergbriefe). Kann es aber für den Menschenwert eines Mannes ein rühmlicheres Zeugnis geben, als es die Verehrung ist, mit der so viele und vortreffliche Menschen Dalberg umfassten! Aehnliches verrät das lebensgrosse Portrait Dalbergs im Kostüm des Reichsritters, das auf dem Familienschloss in Hernsheim sich befindet. Und das in Wachs bossierte Brustbild (im Besitze des Herrn Götz in Mannheim) „erinnert sogar sehr lebhaft an das Bild von Goethes Vater, nur erscheinen dessen Züge hier etwas milder und in einem Zug um den Mund, der sich nicht beschreiben, sondern nur herausfinden lässt, kann man erkennen, dass Dalberg ein wenig mit der Zunge anstiess und lispelte" (A. Schlönbach im „Schillerbuch" S. 242).

Aber wenn auch von Dalberg Eduard Devrient den schönen Satz gesagt hat: „Er war ein hochgebildeter, kunstsinniger Mann, von edlem, empfänglichem Herzen, von wahrhaft adeligem Tun und Denken" — die nachfolgenden Gene-

rationen sind nicht müde geworden, ihn zu bemängeln. Zumal waren es die Freunde Ifflands, vor allem die Verehrer des gereiften Schiller, die so ungerecht gegen Dalberg sich zeigten.

Ich hoffe, gezeigt zu haben, dass Dalbergs Benehmen gegen Iffland untadelig und ohne Makel war, und dass es Schiller gegenüber aus seinen ästhetischen Idealen zu begreifen ist.

Statt Dalbergs Namen zu verunglimpfen, sollte man vielmehr Mitgefühl haben mit dem Geschick dieses Mannes. Er musste es erleben, dass sein Theater, das er mit unendlicher Mühe auf eine hohe Staffel der Vollendung und des Ruhms geführt hatte, vor seinen Augen zerbröckelte und in Stücke ging. Er musste die bittere Erfahrung machen, dass der Schauspieler, der ihm am meisten galt und der seinem Herzen am nächsten stand, ihn schnöde verliess. Und sein Leben musste er umhüllt von den Nebeln des Wahnsinns beenden. Und schlimmer als dies: er, der sich die besten Jahre seines Lebens vergebens mühte, seine Schauspieler zu einem erhöhten und stilisierten Realismus zu erziehen, der den Vers wieder auf der Bühne heimisch zu machen suchte, der in seinem „Timon" ernsthaft mit Shakespeares Genius rang, er versagt, als ein Dichter grossen Stils in sein Leben tritt, versagt vor dem grandiosen Aufschwung der deutschen Dichtung, der seine besten künstlerischen Instinkte auf höherer Stufe verwirklicht. Es ist unwahrscheinlich, dass dem feinfühligen Mann jede Ahnung dieses geistigen Defekts erspart blieb. So kann uns — die wir heute Dalbergs Leben in klärender Ferne überschauen — das Urteil der Frau la Roche, die ihn „den glücklichsten von den glücklichen Männern, die ein schönes Loos traf" nannte, nur noch tragische Ironie dünken.

Die Literaturgeschichte hat im allgemeinen Recht daran getan, wenn sie Dalbergs dichterisch-produktive Tätigkeit mit Stillschweigen übergeht. Doch dürfte dies Verfahren, das

mehr dem überkommenen Brauch als der Kenntnis der Werke Dalbergs entspringt, der schriftstellerischen Bedeutung des Intendanten nicht ganz gerecht werden. Denn manche seiner Werke verdienen zwar nicht die Beachtung der weiteren Kreise, wohl dürften sie aber dem Historiker der Literatur mancherlei zu sagen haben. Ich denke an „Cora", „Walwais und Adelaide", die Uebertragungen des „Julius Cäsar" und „Timon von Athen", an den „Mönch von Carmel" (um des Verses willen), endlich an „Agatha".

Wir können in Dalbergs dramatischer Tätigkeit drei Entwicklungsstufen bemerken.

Die erste steht im Zeichen des Singspiels und des älteren bürgerlichen Dramas. Da bedeutet die musikalische Deklamation „Cora" eine nicht unwesentliche Etappe auf dem Wege, der von Wielands „Alceste" zu Goethes „Iphigenie" führt. Der stimmungsvolle, poetische Charakter des Stücks, die Gewandtheit der Rhythmen, die Ansätze zu innerer Form rechtfertigen das Urteil der Frau la Roche, die es ein „liebenswürdiges Werk" nennt. „Elektra" steht bedeutend nach. „Walwais und Adelaide" entlässt uns mit dem Gefühl der Sympathie; das Werk interessiert durch die Uebergangsstellung, die es in seiner Abhängigkeit von Lessing und in seiner Zuneigung zum späteren bürgerlichen Schauspiel einnimmt.

Die zweite, ausgedehnteste und umfangreichste, Phase bewegt sich ganz im Rahmen des bürgerlichen Dramas. Das gilt zunächst von den Shakespeareübertragungen. Nur „Timon von Athen" macht eine Ausnahme: die bürgerliche Technik ist hier mit glücklichster Mässigung gehandhabt, und der herben Grösse des Originals wird mit Verständnis zugestrebt. Aber der künstlerische Wert der Shakespearebearbeitungen ist es nicht, der diese Tätigkeit Dalbergs bedeutsam macht, sondern das Unternehmen an sich. Man muss sich nur vor Augen halten, was es für jene Zeit bedeutete, wenn ein Theater vom Rufe der Mannheimer Bühne mit so viel Energie

sich für den Briten in die Schanzen warf. Man darf nicht vergessen, dass damals die Meinung der Zeit meist noch gegen Shakespeare Partei nahm und dass der Hamburger Versuch ziemlich vereinzelt war. Da trat nun Dalberg ein, brachte Hamlet, Lear, Macbeth zur Darstellung, bearbeitete den „Julius Cäsar" — den Schröder nicht den Mut gehabt, aufzuführen —, errang damit einen starken Erfolg und vollbrachte in der Uebertragung des „Timon" eine mutige und künstlerische Tat. — Grund genug, dass die Geschichte der Dramen Shakespeares in Deutschland ihr Urteil über Dalbergs Tätigkeit korrigierte. Sie pflegt den „Cäsar" kurz zu erwähnen und den „Timon" kaum zu beachten. — Weniger günstig müssen wir die vielen anderen Bearbeitungen beurteilen, die Dalberg der bürgerlichen Gattung in England, Frankreich und Italien entnahm. Wohl ist die Energie anzuerkennen, mit der Dalberg unablässig bestrebt war, das Repertoir seiner Bühne abwechslungsreich zu gestalten. Auch verraten die Bearbeitungen zum Teil Geschick, Gewandtheit und dramatische Fähigkeiten. Aber die Originale selbst sind in der Mehrzahl so unkünstlerisch, platt und roh, dass wir es Dalbergs Geschmack schwer verzeihen, dass er sich zu solchen Machwerken erniedrigte.

Die letzte Entwicklungsstufe neigt leise zu der Kunst unserer Klassiker hin. Durch den „Mönch vom Carmel" wirkte Dalberg mit an der Einführung des fünffüssigen Jambus in das deutsche Drama. Und seine „Agatha" sucht sich loszulösen von der äusserlichen Technik der bürgerlichen Sphäre und strebt die Verinnerlichung der Geschehnisse an.

War es also das bürgerliche Drama, dem der Dramaturg und Dramatiker Dalberg in der Hauptsache zugewandt war und von dem er nur am Anfang und am Ende seiner schriftstellerischen Tätigkeit sich ein wenig löste, so gehören auch dieser Sphäre die Motive an, die seine Werke aufweisen. In der älteren Zeit begegnen wir dem Ruhm der „Teutschen"

als „ehrlicher Biedermänner"; dem aufgeklärten Despotismus. Und später hat er alle die dramatischen Ideen, wie wir sie immer wieder bei Iffland und Kotzebue, bei Schröder und Babo finden. Als da sind: das Ausspielen des Bürgertums gegen den französierenden Adel, gegen die Modestutzer; der Hymnus auf die reine, unschuldige Natur, der Segen der Natur gegenüber den Schäden der Kultur, die Erziehung des Menschen nach den Grundsätzen der Natur; endlich der weltschmerzliche Pessimismus, der vor der Verderbtheit der städtischen Kultur flieht in die stille Einsamkeit der Natur. Lehrhaftigkeit, Moralität, Rührsamkeit — ohne die ja kein bürgerliches Drama denkbar ist — finden auch bei Dalberg die gebührende Berücksichtigung.

Auf gleicher Basis wie die Motive bewegt sich Dalbergs Technik in seinen Werken. Dalberg war ein dramatisches Talent. Freilich in engen Grenzen. Er wusste in seinen Bearbeitungen die Breite des Vorbilds zu geschlossener Konzentration zusammenzufassen. Ich erinnere an „Walwais und Adelaide", an „Oronooko", an „Montesquieu". Er hasst die scheinbare Willkür Shakespeares; er liebt die einfache, gradlinige Handlung. Und er begünstigt die Einheit von Ort und Zeit. Peinlich und genau geht er zumeist vor: er achtet auf strenge Motivierung, er gibt dem Schauspieler und Regisseur ausgedehnteste Hinweise. Er kennt keine individuelle, ins Einzelne gehende Charakteristik; nur auf das Typische, auf Gut und Böse ist sein Augenmerk gerichtet. Der Schauplatz steht selten in innerer Beziehung zur Handlung: er wird möglichst allgemein gewählt und gibt nur die Gelegenheit ab, dass die Personen auftreten und die Handlung weiterfördern können. Und auch das Auftreten der Person selbst wird recht äusserlich motiviert. Verwechslung, Verkleidung, Täuschung, Zufall spielen eine viel zu grosse Rolle.

Dalberg war aber auch ein stark formales Talent. Seine Bearbeitungen sind — von Shakespeare natürlich abgesehen — durchgängig in der Form besser, als ihr Original. Seine

Sprache ist gewandt, flüssig, lebhaft. Freilich mehr rhetorisch als poetisch; oft leidenschaftlich und oft stimmungsvoll. Sie sucht jedem Gefühlsinhalt gerecht zu werden; der Freude, dem Schmerz, der Zurückhaltung leiht sie eigene Töne. Den Modenarren charakterisiert sie durch französische und den Halbgebildeten durch lateinische Brocken. Auffallend ist die Vorliebe für Bilder und anschauliche Darstellung. Zur drastischen Ausgestaltung dienen direkte Rede und Interjektionen. Der Dialog wird durch wechselseitige Unterbrechung oder durch Aufnahme des bedeutsamsten Wortes der Vorrede eng geschlossen. Im „Walwais" neigt Dalberg zur Sentenz, in den „Graubärten" zur Pointe, im „Weibergelübde" zu Witz und Geist. — Die Prosa zeigt den Einfluss der Sturm- und Drangliteratur, sie bekundet starke Tendenz zur abgebrochenen, zerklüfteten Redeform. Sie liebt nicht die langen Reden und teilt sie oft unter die Personen auf (Coriolan, Graubärte). In der Satzform bevorzugt sie bisweilen ausgedehnte Perioden. — Von Dalbergs Versuchen in gebundener Rede wählt die „Cora" Wielands freie Rhythmen, mit Ansätzen zu innerer Form. Der Jambus im „Mönch vom Carmel" nimmt eine charakteristische Mittelstellung ein zwischen der präzisen, aber klangarmen Metrik Lessings und der gemässigten und ausgeglichenen Rhythmik Schillers.

Ueber dem Dramatiker steht der Organisator Dalberg. In der Begründung der festen Gesetze und Institutionen am Theater zu Mannheim liegt wohl eines der grössten Verdienste des Intendanten. Denn sie waren die notwendige Grundlage für jede Aufwärts-Entwicklung der Bühne. Und nicht geringer wird die Tatkraft zu bewerten sein, womit Dalberg diese Organisation am Leben erhielt, womit er alle Vorstösse gegen sie aufgriff und brandmarkte und so alle Gefahr schon im Funken erstickte.

Und Hand in Hand mit diesen Fähigkeiten ging sein kritisches Talent, dem Schauspieler sowohl, wie dem Dichter

gegenüber; sein guter Blick und sein glücklicher Griff beim Engagement neuer Mitglieder, und nicht zuletzt seine Objektivität und wohlwollende Gerechtigkeit in der Behandlung seiner Schauspieler.

Freilich reichte das alles nicht hin, Dalberg zu einem Theaterleiter ganz ersten Ranges zu machen. Er lebte zu tief in seiner Zeit, als dass er den weiten Blick für die Zukunft hätte haben können: er liess die neuen, umwälzenden Erscheinungen unserer klassischen Literatur unbeachtet am Wege liegen und versäumte, einer neuen Epoche die Pforten zu öffnen.

Wohl war überhaupt die Schauspielkunst in den Tagen Dalbergs noch nicht reif, einen Höhepunkt der Entwicklung darzustellen. Sie war noch zu jung, sie musste sich noch zu sehr aus den ersten Anfängen emporarbeiten, um schon in Gemeinschaft mit den Dichtwerken einer hohen Kunst als eine innerlich fertige, grosse und ganze Erscheinung zu gelten.

Aber die klassische Periode der deutschen Schauspielkunst wäre kaum zu denken ohne die Entwicklungsstufe, die Dalbergs Mannheimer Schöpfung, sein eigenstes Lebenswerk, darstellt. Die Mannheimer Bühne setzte, getragen vom tiefen künstlerischen Ernst, geleitet vom heiligen Eifer ihres Intendanten und seiner hochbegabten Schauspieler, getreulich das Werk Ekhofs und Lessings fort und wurde neben Schröders Hamburger Theater die notwendige Vorstufe für die klassische Zeit der Bühnen Weimars und Berlins. Freilich haben Goethe und Schiller, ihrem ästhetischen Bekenntnis gemäss, mit einem rückhaltlosen Idealismus auch in der Schauspielkunst viel mehr Ernst gemacht, als es Dalberg sich je hätte träumen lassen. Dennoch sei es Dalberg nicht vergessen, dass er bewusst und instinktiv die naturalistischen Neigungen seiner Künstler im Dienste der Schönheit und höheren Wahrheit bekämpfte.

Das ist durch Iffland der Berliner Bühne zugute gekommen. Iffland suchte als gereifter Künstler die Ver-

schmelzung des Schönen und Wahren in Dalbergs Sinne. Und indem er so die Weimarer mit der Hamburger Schule versöhnte, führte er Dalbergs Ideal in Berlin zum Siege. Er gab das Erkannte und Erreichte weiter an Ludwig Tieck, der das Ererbte sich erwarb, um es ganz zu besitzen. Ihm war „das feste Bestehen auf Wahrheit und Natur, diese Freude am grossartigen Schmerz, die Freiheit der Gesinnung, die sich keinen Konvenienzen beugt, ein geläutertes Gefühl, das sich durch keinen Schwulst blenden lässt, dieses mit einem ernsten, reinen Streben zu einer ächten und tiefsinnigen Kunst — in höchste Bedeutung gefasst, die wahre deutsche Natur."

Inhaltsübersicht.

Seite

1. Kapitel. Das Mannheimer Nationaltheater unter Dalbergs Leitung 1
2. Kapitel. Dalberg und der schauspielerische Stil, das Repertoir und die Organisation am Theater zu Mannheim 20
3. Kapitel. Wolfgang Heribert von Dalberg als Dramatiker . . 48
4. Kapitel. Dalbergs Verhältnis zu Iffland und Schiller 127
5. Kapitel. Rückblick und Ausblick 148

Druck von E. Ebering, Berlin NW., Mittelstrasse 29.